الخطاب السينمائي عند نجيب محفوظ

Cinematic Discourse of Nagib Mahfouz

إعداد

منصور وهيب منصور العمري

إشراف

الأستاذ الدكتور نبيل حداد

حقل التخصص_اللغة العربية

2013

الخطاب السينمائي عند نجيب محفوظ

Cinematic Discourse of Nagib Mahfouz

إعداد

منصور وهيب منصور العمري

بكالوريوس اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك ٢٠٠٥

ماجستير اللغة العربية_الأدب والنقد، جامعة اليرموك ٢٠٠٨

قُدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص الأدب والنقد

في جامعة اليرموك، إربد، الأردن

لجنة المناقشة

أ د . نبيـــــل يوســـــف حداد .... رئيسا

أ د . موســى سامح ربابعــــــة .... عضوا

أ د . خليـــل محمد الشيـــــخ .... عضوا

أ د . محمود محمد درابســـــة .... عضوا

أ د . سامح عبدالعزيز الرواشـدة .... عضوا

٢٠١٣

إلـــى:

أبــــي علـى ما أســــــبغ في الـسر والـخفاء

و **أمـــــي** الـحاضرة دعواتـها فـي كل سطر

و**زوجــتـي** علـى أوقـات الـصبر والانـشغال

و **عمـر** الـذي كان يـعيد دعوات....

لا يـعرف مـعنـاها

الفهرست

الملخــــص

العمري، منصور وهيب: الخطاب السينمائي عند نجيب محفوظ. رسالة دكتوراه بجامعة اليرموك. (٢٠١٣) (المشرف: اد. نبيل يوسف حداد).

تعد العلاقة بين الرواية والسينما وثيقة وقديمة، حيث تجمعهما سمات مشتركة وروابط هامة. فقد دخلت الرواية بوصفها حكاية في السينما منذ بدايات نشوئها فأصبح ما يعرف بـ"السينما الروائية"، ثم منحت السينما بعد ذلك عناصر تقنية عدة للرواية.

تحاول هذه الدراسة أن توضح الخطاب السينمائي عند أهم كتاب الرواية العربية، وهو نجيب محفوظ الذي ارتبط بالسينما بشكل مباشر، حيث شغل عدة مناصب وظيفية كان أبرزها رئيس مجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما في مصر، كما يتضح ارتباطه بالسينما في كتابته للعديد من سيناريوهات الأفلام، ثم تحول جل رواياته وبعض قصصه إلى أفلام سينمائية.

لقد ترك الارتباط الوثيق بين نجيب محفوظ والسينما أثرا سينمائيا واضحا في أعماله الأدبية، فقارب الشكل السيناريوي في بعض رواياته، كما وظف بعض عناصر المشهد السينمائي كالإضاءة واللقطات البعيدة والقريبة، ثم استثمر طاقة المشهد وخصوصيته السردية في بناء بعض الروايات والقصص. يضاف إلى ذلك أنه استثمر عنصرا هاما من عناصر السرد السينمائي وهو الإكسسوار. كما قام أيضا باستثمار الأبعاد البصرية والسمعية وأدرجها في السرد الروائي والقصصي، وهما العنصران اللذين تتبني عليهما السينما.

وتفرد الدراسة مقارنة سردية بين بعض الروايات والقصص من جهة وبين الأفلام المقتبسة عنها من جهة ثانية. ثم تقدم مقارنة أخرى لأفلام أعدها محفوظ سينمائيا عن أعمال أدبية لغيره من الأدباء.

المقدمـــــــــة

لقد جذب الخطاب البصري اهتمام العديد من الدارسين في حقولهم المختلفة، الثقافية والسياسية والاقتصادية وغيرها. وهو الخطاب الذي تغلغل في حياة البشرية بشكل كبير منذ بداية القرن العشرين، حتى ساهم بصورة أساسية في خلق مستويات من الثقافة، وفي تنميط أشكال من الوعي والإدراك المعتمدين على الصورة. وقد لاقى هذا الحضور الطاغي لخطاب الصورة بعدا واضحا في الأدب، فمثلا في مجال الرواية ظهر مفهوم "الوصف البصري".

كانت السينما من بين تلك الخطابات التي تجلت بوضوح في الرواية، فهي أولا خطاب صوري ذو بعد حركي تمثيلي له تأثير واضح على المتلقي يفوق المسرحية (كونهما يشتركان في البعد التمثيلي)، وثانيا هي خطاب سردي يعتمد على فعل القص. لكن هذا الفعل يأخذ جانبا أكثر تعقيداً وتركيبا من الرواية بسبب ما تعتمده من وجهات نظر عدة، ومن حركة مستمرة، ومن قيامها على البعد السمعي، تسعى جميعها لإدماج المتلقي وإقناعه بمنطقها وسرديتها الخاصة. أضف إلى ذلك جميعا أن العلاقة ما بين الرواية والسينما قد نشأت منذ بدايات ولادة السينما حينما بدأت الأخيرة "تسرد" كالرواية، حتى سميت السينما بـ"السينما الروائية"، أو ذلك النوع من الأفلام بـ"الفيلم الروائي".

اتخذ الخطاب السينمائي عند نجيب محفوظ أبعادا متعددة بدأت بعلاقته الشخصية مشاهدا _وربما مشاهدا مولعا بالسينما_، ثم كتابته للعديد من سيناريوهات الأفلام، ثم شغله عدة مناصب وظيفية عملية في مجال السينما أهمها رئيس مجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما، وأخيرا تحول العديد من رواياته إلى أفلام سينمائية، ثم حضور السينما، ببعض أدواتها التقنية، في أعماله الروائية والقصصية، وهو ما انشغل به جل الدراسة.

حظيت أعمال نجيب محفوظ بالعشرات من الدراسات النقدية، وقد توزعت بين مقاربة أعماله القصصية والروائية من جهة، وبين دراسة أعماله السينمائية من جهة ثانية. وعلى الرغم من وفرة تلك الدراسات النقدية التي قاربت نجيب محفوظ من الوجهة السينمائية إلا أنها كانت _في غالبها_ تتم من قبل نقاد سينمائيين غير مختصين في النقد الأدبي، ومن المعلوم أن النقد السينمائي يختلف عن النقد الأدبي، إذ لكل أدواته ونظرياته الخاصة في النظر إلى النص بمفهومه العام.

ومن أهم الدراسات التي التفتت إلى الجانب السينمائي عند نجيب محفوظ دراسة هاشم النحاس "نجيب محفوظ على الشاشة: المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم" (١٩٧٥). وتظهر أهمية هذا الكتاب من خلال ريادته في دراسة نجيب محفوظ من هذا الجانب، فهو يقدم نموذجاً تطبيقياً متكاملاً، فيختار فيلم "بداية ونهاية" ويعده أصدق الأفلام المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ. إضافة إلى ذلك يقدم لهذا النموذج بحديثه عن دور نجيب محفوظ في السينما المصرية، كما يتحدث بشكل نظري عن البناء الفيلمي والبناء الروائي، ويتبعه (النموذج) بدراسات متفرقة عن بعض الروايات التي تحولت إلى أفلام.

ثاني تلك الدراسات "نجيب محفوظ والسينما" (١٩٩٠) لسمير فريد. وقد جمع المؤلف في كتابه هذا المقالات الصحفية المتفرقة التي كان قد نشرها فيما يتعلق بالأفلام المقتبسة عن روايات نجيب محفوظ. وثالث الدراسات الهامة التي تناولت محفوظ من الوجهة السينمائية ما قدمه الدكتور وليد سيف في دراسته "عالم نجيب محفوظ السينمائي: من الرواية إلى الفيلم" (٢٠٠١). حيث يدرس أربع روايات تحولت إلى أفلام، فيقارن بين الرواية والفيلم من عدة محاور هي الحبكة والصراع والشخصيات.

ومن تلك الدراسات أيضا كتاب مصطفى بيومي:" عالم نجيب محفوظ السينمائي" (٢٠٠٢) فهو يبحث في الموقع الذي احتلته السينما في عالم محفوظ. فيقول:" في روايات وقصص الكاتب الكبير شهادة بالغة الأهمية، لأنها وليد رؤية جدلية متكاملة ناضجة، عن موقع الفن السينمائي في الحياة المصرية". فيذكر في دراسته أنماط الأفلام المشار إليها عند محفوظ، كما يتحدث عن جمهور السينما كما ورد في الروايات والقصص، ثم عن علاقة السينما بالواقع من خلال تلك الأعمال أيضا، ثم أخيرا الشخصيات المشتغلة بالسينما الواردة عند محفوظ من توزيع وإنتاج وتصوير ونقد وتأليف ومخرجين وممثلين وممثلات.

وتعد دراسة عبد التواب حماد المعنونة بـ"السينما في أدب نجيب محفوظ" (٢٠٠٣) من الدراسات السينمائية الهامة التي تناولت محفوظ من هذا الجانب. حيث يقدم حماد في القسم الأول تحليلا لمقاطع مقتبسة من أعمال محفوظ الأدبية مبينا الخصائص السينمائية فيها. لكن الجزء الأكبر من الدراسة يخصصه المؤلف للمقارنة بين الأفلام والروايات معتمدا على تفوق الأولى منها فنيا، وصداها لدى الجماهير، إلى جانب تنوع الموضوعات المصورة من خلالها.

وقد لامست دراسة سماح هدايا "الرواية العربية والسينما: دراسة تحليلية نقدية مقارنة" (٢٠٠٥)، وهي أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي، الخطابَ السينمائي عند نجيب محفوظ بتحليلها للجزء الثالث من الثلاثية وهي "السكرية" ومقارنتها بفيلم "السكرية"، لترى مدى إمكانية نقل القضايا الإجتماعية والفكرية فيها، إلى جانب ثلاث روايات هي:"لا أنام" لإحسان عبد القدوس و"الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي و"الشمس في يوم غائم" لحنّا مينه. وتحاول هذه الدراسة أن تؤسس لمدخل، تقارن به بين الرواية والفيلم، وربما كان ينقص هذه الدراسة مزيد من النظرة المنهجية والعلمية بسبب اعتمادها الرواية وتحليلها أكثر من اعتمادها على الفيلم وتحليله، فهي تصرح في المقدمة أنها تعتمد "على فن الرواية، من دون أن يمتد إلى دراسة فن السينما". فهل تتم عملية المقارنة بالاعتماد على أحد أجزاء المادة المقارنة؟ أضف إلى ذلك أن هذا يتناقض مع العنوان الفرعي للدراسة.

يضاف إلى تلك الدراسات جميعها الجهد الذي قام به الدكتور مذكور ثابت في تحرير "موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧-٢٠٠٠" (صدرت عام ٢٠٠٦). ويشغل هذا العمل مجلدين كبيرين جمع فيهما المحرر ما نشر في الصحف والمجلات عن الأفلام التي كتبها نجيب محفوظ، أو الأفلام المقتبسة عن أعماله الروائية والقصصية. أضف إلى ذلك بعض المقالات التي كان قد نشرها محفوظ فيما يتعلق بالسينما.

وقد كان من بين الدراسات التي خصصت لدراسة عمل واحد من أعمال محفوظ ما كتبته عالية صالح في بحثها: "اللص والكلاب والتقنيات السينمائية" (٢٠٠٨). وعموما فإن هذا البحث تحليل للرواية أكثر منه مقاربة سينمائية لها. فهي _مثلا_ تقتبس نصا من الرواية، وهو مونولوج لـ"سعيد مهران"، فتعلق عليه بأنه:"مونولوج متدفق سريع الحركة، سريع الانعطاف يعبّر عن الإحساس بالوحدة، والرغبة في هدم الجدران الاجتماعية التي تشدد الخناق عليه". ثم تعقّب مستشهدة بقول لـ"ألبيريس" بأن تأثير السينما في فن القص قد حمل متطلبا جديداً هو الحضور (حضور الشخصية). وما قصده "ألبيريس" بـ"حضور الشخصية" هو تقديمها في حالة الفعل. فإلى أي مدى يرتبط المونولوج (الذي يدور داخل الشخصية) بحضور الشخصية؟

جاءت هذه الدراسة النقدية الأدبية لتبين ملامح الخطاب السينمائي في أعمال نجيب محفوظ الأدبية، ثم تقديم دراسة مقارنة لبعض الروايات والأفلام استنادا إلى معطيات النقد الأدبي بشكل أساسي، وإلى ما يقدمه الخطاب من أدوات في التحليل، يضاف إلى ذلك ما يقدمه النقد السينمائي من نظريات ومناهج. وفيما يتعلق بأسس إختيار الأعمال فإن الدراسة قد اختارت النماذج التي كان حضور الخطاب السينمائي فيها واضحا.

وقد توزعت هذه الدراسة في سبعة فصول مهّد لها بالحديث عن الخطاب السينمائي، ثم عن علاقة الرواية والسينما، ثم تبيان علاقة نجيب محفوظ بالسينما. أما الفصل الأول فإنه أفرد لعلاقة نجيب محفوظ بالسيناريو. وهو النوع أو الجنس الذي يتشابه كثيرا مع الرواية، لذا كان من الضروري تحديد مفهومه ثم تبيان الحدود التي تتداخل أو تفصل بينه

وبين الرواية. وقد خُصص هذا الفصل للسيناريو لما له من أهمية عند محفوظ، فهو الذي مارس الكتابة للسينما منذ عام ١٩٤٦، لكنه نشط في فترة "اليأس الأدبي" وهي التي انقطع فيها عن الكتابة الأدبية، منذ انتهائه من الثلاثية وحتى عام ١٩٥٩، وهو العام الذي رجع ينشر فيه أجزاء من رواية "أولاد حارتنا"، وهو العام نفسه الذي أصبح فيه رئيسا للمراقبة على الأفلام. كما يأتي تخصيص تبيان علاقته بالسيناريو ربما لأن ممارسة نجيب محفوظ له كان المؤثر الأهم في حضور التقنيات السينمائية في أعماله الأدبية.

أما الفصل الثاني فقد تم تحليل الروايات التي قارب فيها نجيب محفوظ الشكل السيناريوي، والأكثر تمثيلا لهذا الشكل وهي: "اللص والكلاب"، و"السمان والخريف"، و"الطريق"، "والحب تحت المطر". وقدم الفصل الثالث تقنيات المشهد السينمائي (Scene) وحضورها في أعمال محفوظ من خلال محاور عدة، أولها دور الإضاءة في السرد الروائي، ثانيها استثمار محفوظ للقطات البعيدة والقريبة، وثالثها السرد بالمشهد. في حين جاء الفصل الرابع من الدراسة بالحديث عن تقنية مهمة من تقنيات السرد السينمائي وهي تقنية الإكسسوار (Accessory)، فجاء حضوره من تعالقه بكل من وصف الشخصية، وأداء الشخصية، ودوره في السرد.

أما الفصلان الخامس والسادس فتم تخصيصهما للحديث عن العناصر البصرية والعناصر السمعية. حيث مُهّد للأول منهما بالحديث عن نجيب محفوظ بين المصور والمحكي، ثم الوصف البصري، ثم الأداء الحركي للشخصيات. وعن العناصر السمعية قدمت نماذج من التعبير السمعي في أعمال محفوظ، كما خصصت رواية "ميرامار" بالتحليل

كونها استثمرت الأبعاد السمعية بشكل واضح. بينما خصص الفصل السابع (الأخير) لدراسة أعمال نجيب محفوظ السينمائية دراسة سردية. فتم اختيار أفلام مقتبسة عن رواياته وأخرى عن قصصه، وأفلام قام محفوظ بإعدادها سينمائيا، وهما "أنا حرة" و"بئر الحرمان"، المقتبسان عن قصتين بالعنوان ذاته لإحسان عبد القدوس.

وأخيرا فإني أتقدم بالشكر والعرفان إلى أستاذي الأستاذ الدكتور نبيل حداد على تفضله بالإشراف على هذه الدراسة كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة، الأستاذ الدكتور خليل الشيخ، والأستاذ الدكتور محمود درابسة، والأستاذ الدكتور موسى ربابعة، والأستاذ الدكتور سامح الرواشدة، على قبول المناقشة. كما أتشرف بشكر والدي نعيم الذي لم يأل جهدا في تقديم المساعدة ووالدتي العزيزة. وزوجتي أيضا، ليس فقط لجهدها في طباعة الأطروحة إنما لصبرها على ساعات الدراسة.

تمهيـــــــــد

١. مفهوم الخطاب

يعد مفهوم الخطاب _كما يرى الكثير من الدارسين_ من المفاهيم التي تتعدد دلالاتها. ويرجع ذلك إلى تعدد الحقول التي ينتمي إليها والتي يوظف فيها. والخطاب من حيث معناه العام يحيل إلى نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل هي نشاط لأفراد مندرجين في سياقات معينة، ولهذا فإن الخطاب يولي اللغة أهمية إلى جانب المعايير غير اللغوية، ولذا لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف[١].

هذا التعدد الدلالي في المفهوم يكتسب قيما دلالية أكثر دقة عند مقابلته بمفاهيم مثل الجملة، والملفوظ، واللغة، والنص. فالخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل، وبهذا المعنى استعمل زيلغ هاريس (Z. Harris) مفهوم الخطاب في مقالته المعنونة

---

[١] انظر: دومينيك مانغونو: **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨، ص ٣٨.

بـ"تحليل الخطاب" (Discours Analyses) عام ١٩٥٢، فهو أول من تجاوز مستوى الجملة في التحليل إلى وحدة لغوية أكبر سماها الخطاب[١].

كما يفترق الخطاب عن الملفوظ في أن هذا الأخير يكتفي بالنظر إلى النص من حيث بناؤه اللغوي، في حين يضيف الخطاب دراسة الظروف التي أنتجت هذا النص. وأما الفرق بين الخطاب واللغة فإن اللغة من حيث هي نظام مشترك بين أفراد الجماعة اللغوية تختلف عن الخطاب الذي هو استعمال محدد لهذا النظام. فقد يتعلق الخطاب بحقل كالخطاب الشيوعي أو الخطاب السريالي مثلا، أو بنوع كالخطاب الصحفي أو الخطاب الإداري أو الخطاب الروائي مثلا، أو يتعلق بإنتاجات شريحة أو صنف من المتكلمين كخطاب ربات البيوت. أو يتعلق بوظيفة لغوية كالخطاب السجالي أو الخطاب الآمر. وأما وجه العلاقة بين الخطاب والنص فإنه يتم النظر إلى الخطاب من حيث هو ارتباط النص بسياقه[٢]. إذن فإن لكل معرفة خطابها الذي يشرح ويصف محتوياتها كما يحدد أهدافها، وهو يعبر عن حالها في منظومات المسالك التي تقتضيها مجالات الحياة وسياقاتها الاجتماعية المختلفة[٣].

ويرى مؤلفا دليل الناقد الأدبي أن مدلولات مصطلح الخطاب _في النقد الغربي_ قد سارت في خطين رئيسيين. يتمثل أولهما في المبحث اللغوي الأسلوبي المعروف بـ"تحليل الخطاب"، والثاني ببعض الاستعمالات في النقد ما بعد البنيوي، خاصة التاريخانية الجديدة

[١] انظر: بشير إبرير: **دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي**، عالم الكتب الحديث، إربد_الأردن، ط١، ٢٠١٠، ص ٧٧.

[٢] انظر: دومينيك مانغونو: **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة: محمد يحياتن، ص ٣٨_٤٠.

[٣] انظر: بشير إبرير: **دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي**، ص ٢.

وما يعرف بالدراسات الثقافية. ويأتي تعريف الخطاب على المستوى اللغوي البحت بأنه: "كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوبا أو ملفوظا"[1].

٢. خطاب الصورة: الخطاب السينمائي

لم يحدث في تاريخ البشرية أن أصبحت الصورة تحتل هذه المكانة البارزة المهمة كما هو الحال في وقتنا الحاضر. ويرى بعضهم أن الصورة قد تغلغلت في جميع تفاصيل الحياة: في الصحف والمجلات والكتب والملابس ولوحات الإعلان وشاشات التلفاز والهواتف المحمولة؛ مما أدى إلى أثر كبير ودور فعال في الأنشطة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية، فتراجعت الكلمة لصالح الصورة كما عملت على تقليص دورها حسب رأيهم[2]. ويعتقد أرثر أيزابرجر (Arthur Asa Barget) أنه بانتقال العالم من الكلمة إلى الصورة أصبحت الرؤية تمارس الهيمنة والسيادة على باقي الأحاسيس الأخرى في عمليات التواصل الإنسانية[3].

قديما كان التواصل بسيطا، من التواصل الجسدي القائم على الحركات الإشارية، إلى التواصل الشفاهي والكتابي الذي تستخدم فيه الرموز كاللغة، ثم جاء تاليا التواصل الجماهيري

[1] انظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_المغرب، ط٣، ٢٠٠٢، ص١٥٥.

[2] انظر: شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة: السلبيات والايجابيات**، سلسلة عالم المعرفة ٣١١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٥، صص ٧،٨.

[3] انظر: أرثر أيزابرجر: **النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٢٨.

الذي تطور بوتيرة سريعة مع تطور الوسائل السمعية والبصرية في العصر الحديث كالراديو والسينما والتلفزيون، وختم هذا التطور بالتواصل الرقمي الذي يرتكز على تقنية الإنترنت[١].

لقد أدى ازدياد هذا التواصل وسرعته _بظهور الوسائل السابقة_ إلى تغيرات وتطورات مهمة في حياة الإنسان كأشكال الثقافة التي انفتحت على جميع الثقافات، والفكر الذي صار أكثر تعقيدا، وكذلك ما لحق ببعض الفنون إن لم يكن كلها من تغيرات، بل أدى ذلك كله إلى ظهور فن جديد هو فن السينما[٢]. فكان التطور الذي نتج عن التصوير السينمائي على نحو سريع سببا في جعلها من أكثر الفنون قوة وفاعلية وتأثيرا وإقناعا كما يرى الكثير من الباحثين. وهو الفن الذي أدى ظهوره إلى تبادل علاقات التأثر مع كافة الفنون[٣].

كان الأدب من بين الفنون التي انفتحت على الثقافة البصرية لاسيما السينما التي تنوعت أساليبها وتطورت أدواتها بشكل يفوق اللحاق بها ومتابعتها في أحيان كثيرة، فكل يوم يطل علينا شيء جديد. وليس غريبا تأثر الأدب بالثقافة البصرية، لأنها دخلت في كل شيء وتدخلت في شؤون حياتنا وثقافتنا، ولأن الأدب عموما يتأسس على الصورة _وإن كانت الصورة رمزية_؛ لهذا دخل الأدب في حوار مع الفنون التشكيلية والسينمائية إلى جانب فنون الأداء والمسرح[٤]. ويرى البعض أن الخطاب البصري والثقافة البصرية لم يحظيا

[١] انظر: عبد الكريم غريب (محرر): **التواصل: نظريات ومقاربات**، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧، ص٥.

[٢] انظر: شاكر عبد الحميد: **الفنون البصرية وعبقرية الإدراك**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، صص ٥٧٩_٥٨١.

[٣] انظر: المرجع السابق، صص ٥٨١، ٩٥.

[٤] انظر: حفناوي رشيد بعلي: "الأدب وبلاغة الصورة والمشهد"، في: **تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر**، ٢٠٠٨، تحرير: نبيل حداد، عالم الكتب الحديث، إربد _ الأردن، ص ٣٦٠، ٣٦١.

على الرغم من هذا التطور بنقد يواكب هذا الاتجاه المتسارع، حيث لم تبلغ دراسات الصورة نظرية ما، بل ولم تشكل تصورا كاملا، كما لم تحظ بالاهتمام في فضائنا العربي بالقدر الذي حظيت به الدراسات الأدبية[١].

تأتي هذه الدراسة ضمن الدراسات الأدبية النقدية التي تعي الخطاب البصري وهيمنته، من خلال العلاقة بين الخطاب الأدبي/الروائي والقصصي (الحكائي) والخطاب السينمائي. وهو الخطاب الذي يعد من أوسع الخطابات تأثيرا على المتلقين من حيث إنه خطاب جماهيري، ومن حيث اعتماده على وسائل اتصالية بالغة التأثير وهي الوسائل البصرية والسمعية[٢]، ومن الملاحظ أيضا أنه يجمع بين حقول متعددة معرفية وفنية وتقنية وتواصلية.

لهذا نرى أن الكثير من الخطابات قد سعت إلى استثمار الخطاب السينمائي لما يقدمه من أطروحات وأفكار، ومنها الخطاب السياسي والاجتماعي والثقافي التي رأت جميعها أن الفيلم السينمائي يساهم في رسم قوانين حركة وديناميه المجتمع، وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بينه وبين الإنسان، كما تأخذ السينما دورا حضاريا هاما من خلال دورها الثقافي والإعلامي[٣]، وهي كما يقول إروين بانوفسكي (Erwin Panofsky): "إن السينما سواء أحببنا أم لم نحب هي القوة التي تصوغ _أكثر مما تصوغ أي قوة أخرى_ الآراء والأذواق

---

[١] انظر: عبد الرزاق الزاهير: **السرد الفيلمي: قراءة سيميائية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ٥؛ حفناوي رشيد بعلي: "الأدب وبلاغة الصورة والمشهد"، في: **تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر**، ٢٠٠٨، تحرير: نبيل حداد، ص ٣٦١.

[٢] انظر: حسان أبو غنيمة: **السينما: ظواهر ودلالات**، د.ن، د.ت عمان، ص ٧.

[٣] انظر: محمد اشويكة: **السينما والسوسيولوجيا: أية علاقة ممكنة؟**، موقع انترنت: http://cineworkinst.eu، ص١، ٢٠١٢/٣/٢؛ درية شرف الدين: **السياسة والسينما في مصر (١٩٦١_١٩٨١)**، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٢، صص ١٠، ١٣؛ حسان أبو غنيمة: **السينما: ظواهر ودلالات**، ص ٨، ٩.

واللغة والزي والسلوك بل حتى في المظهر البدني لجمهور أكثر من ستين في المئة من سكان الأرض"[1]. ومن بين تلك الخطابات الخطاب الأدبي الذي سعى _كغيره_ إلى استثمار قوة الخطاب السينمائي، حيث تحاول هذه الدراسة أن تتمثل صورة هذا الخطاب وأن تتبعه بشكل دقيق عند أحد البارزين في فن الرواية ألا وهو نجيب محفوظ[2].

٣. الرواية والسينما

تعد السينما من الفنون الحديثة نسبيا، وكان نشوؤها بفعل التجارب العديدة التي قام بها السينمائيون الأوائل لخلق تتابع للصور الفوتوغرافية (الصور المتحركة Motion Pictures)، مما أدى إلى ظهور كاميرا تصوير الصور المتحركة عام ١٨٨٧. وكان هؤلاء يجعلون أفلامهم تشبه الأداءات المسرحية المصورة سينمائيا، بحيث يدخل الممثلون ويخرجون أمام كاميرات ثابتة كما لو كانت هناك عين خاصة بجمهور كبير يشاهدهم[3]. وهذا يؤكد أنها بداية قد ارتبطت بالمسرح، أو أنه لم يكن هناك وعي بنشوء فن جديد ستكون

---

[1] البرت فولتون: **السينما آلة وفن**، ترجمة: صلاح عز الدين، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٢، ص١١.

[2] تناولت العديد من الدراسات علاقة نجيب محفوظ بالسينما. ومن أهمها: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة: المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ،١٩٧٥؛ سمير فريد: **نجيب محفوظ والسينما**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠؛ هاشم النحاس: **نجيب محفوظ في السينما المصرية: ما قبل نوبل وبعدها**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧؛ وليد سيف: **عالم نجيب محفوظ السينمائي: من الرواية إلى الفيلم**، سلسلة آفاق السينما_الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١؛ مصطفى بيومي: **السينما في عالم نجيب محفوظ**، مكتبة الاسكندرية، ٢٠٠٢؛ عبد التواب حماد: **السينما في أدب نجيب محفوظ**، سلسلة آفاق السينما_الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣؛ مدكور ثابت: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦(جزءان)؛ محمود قاسم: **نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية**، سلسلة آفاق السينما_الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١١. ومن الملاحظ أن جميع هذه الدراسات في النقد السينمائي، وأن الدارسين هم من المتخصصين في السينما.

[3] انظر: شاكر عبد الحميد: **الفنون البصرية وعبقرية الإدراك**، صص ٩٤، ٩٥.

له سماته الخاصة. وربما يزيد ذلك تأكيدا رأي من قال إن الدرامية (البعد التمثيلي) التي تتأسس عليها السينما مأخوذة من المسرح[١].

في تطور هذا الفن يرى المختصون أن السينما منذ وجودها ارتبطت بالآلة وبالتكنولوجيا، لأن وجودها كان يتطلب _وما زال_ مجموعة من الآلات أكثر من أي فن آخر، لأن الصور المتحركة _وهي أساس السينما_ تصنعها الآلات وهي التي تجعلها تتحرك، ومن هنا جمعت السينما بين الآلة والفن[٢]. وعلى هذا فإن جماليات السينما حتما سوف تتغير مع ظهور آلات جديدة ومخترعات عدة تؤثر في تقنيات الصوت وفي عملية التصوير _وهي المادة الأهم في تشكلها_ مما نتج عنها الفيلم الناطق، ثم الفيلم الملون. وسوف تظل السينما في تغير مستمر ما دام أنه لا حدود للتقدم العلمي والتكنولوجي[٣]. وربما كان هذا الارتباط مما دعى بعض المدارس السينمائية _كالشكلية الروسية_ إلى اعتبار أن "السينما تكنولوجية بحتة"[٤].

تأسيسا على ما سبق نرى أن بداية التطور لهذا الفن سترتبط بالتطور العلمي والتكنولوجي من جهة، وبقدر ما ينشئ علاقات مع الفنون الأخرى من جهة ثانية. فكان الحدث المهم في بداية تاريخ نشوء السينما هو دخول عنصر الصوت فيها، حيث كانت

---

[١] انظر: عقيل مهدي يوسف: **جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ٢١.

[٢] انظر: البرت فولتون: **السينما آلة وفن**، ترجمة: صلاح عز الدين، ص٣٣.

[٣] انظر: سمير فريد: **مدخل إلى تاريخ السينما العربية**، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٠.

[٤] حفناوي رشيد بعلي: "الأدب وبلاغة الصورة والمشهد"، في: **تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر**، ٢٠٠٨، تحرير: نبيل حداد، ص ٣٦٣.

بداياتها صامتة[1]، وهو سبب تكنولوجي. ثم جاء دخول العنصر الحكائي فيها المأخوذ من السرد الروائي[2]، فأصبحت تعتمد على سرد قصة ما، مما جعلها جنبا إلى جنب مع الفنون السردية الأخرى. وقد سمي هذا النوع من الأفلام بـ"الفيلم الروائي" (Fiction Film)[3]. وهذا النوع منها هو الذي يشكل غالبية الأفلام السينمائية. والسينما الروائية هي أساس هذه الدراسة.

لئنْ كانت السينما في بدايتها الأولى تشبه الأداءات المسرحية فإنها أصبحت في مراحل تالية قادرة على أن تجمع بين كل الفنون التي سبقتها من قبل، إذ فيها القصة والتمثيل والمؤثرات الصوتية والضوئية والفنون التشكيلية والرسم والموسيقى والرقص[4]. وقد كان انفتاحها على الفنون المتعددة والمختلفة مدعاة للالتباس، فقد تجاذبتها الكثير من الفنون، بحيث يرى أحدهم أنها أقرب إلى الرواية، ويرى ثان أنها أقرب إلى الموسيقى، وثالث يرى أنها أقرب إلى الشعر، ورابع يرى أنها أقرب إلى المسرح، وخامس يرى أنها أقرب إلى القصة القصيرة[5]. وربما كان التشابه القائم بين الرواية والسينما مما دفع أحد الروائيين الذين تحولوا

---

[1] انظر: ميخائيل روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، الفارابي، بيروت، ١٩٨١، ص ٤٥.

[2] عقيل مهدي يوسف: **جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما**، ص ٢١.

[3] "الفيلم الروائي" (Fiction Film) هو: فيلم يعتمد موضوعه على القصة الروائية المؤلفة من نسج الخيال، والتي لم تحدث في واقع الحياة، ولكن من الممكن أن تتشابه وتتلاقى مع مظاهر الحياة، وقد تحدث فعلا. انظر: أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: **معجم الفن السينمائي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص١٣٢. وهناك نوع آخر من الأفلام وهو "الفيلم التسجيلي" (Documetary Film). ويعرف بأنه: "فيلم لا يعتمد على القصة والخيال بل يتخذ موضوعا له العالم الواقعي. ولكنه على عكس الجريدة السينمائية وأفلام الرحلات ذو موضوع وذو مضمون درامي". انظر: البرت فولتون: **السينما آلة وفن**، ترجمة: صلاح عز الدين، ص ٢٠.

[4] انظر: حفناوي رشيد بعلي: "الأدب وبلاغة الصورة والمشهد"، في: **تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر**، ٢٠٠٨، تحرير: نبيل حداد، ص ٣٦٢.

[5] انظر: إبراهيم نصر الله: **هزائم المنتصرين: السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣١.

إلى السينما وهو آلان روب جرييه (Alain Robbe Grillet) الذي ألف أربع روايات قبل أن يتجه إلى السينما عام ١٩٦١ ليصبح أحد المخرجين البارزين. ويرى جرييه أن كتابة الرواية وصناعة الفيلم مهنتان منفصلتان لكن إحداهما تكمل الأخرى. فالأولى تتم في جو من العزلة والخصوصية بينما لا تتم الثانية إلا في جو العلانية ومن خلال مجموعة من المختصين[١].

قلنا إن السينما هي "فن الصور المتحركة"؛ لذا فإن الصورة تشكل المادة الأساسية للغة السينمائية، فهي المادة الخام للفيلم، ويتميز تكوينها بتركيب عميق قادر على نقل الواقع المعروض نقلا دقيقا _وإن كان نشاطا موجها من الناحية الجمالية_ في الاتجاه الذي يحدده صانع الفيلم[٢]. في حين يجيء الواقع (المكان) في الرواية تخييليا يحتاج من القارئ أن يتمثله في خياله.

ويبدو أن وجه التباين بين السينما والرواية يتضح في الناحية الزمنية. إذ تتسم السينما بالكثافة والنظم المجازية الخاصة، وربما تعتمد على عناصر محددة لا يمكن التعبير عنها بلغة مكتوبة أيضا[٣]. ومنبع ذلك التكثيف الزمني أنها تشترط زمنا محددا، وهي بهذا تقترب

[١] انظر: روي آرمز: **لغة الصورة في السينما المعاصرة**، ترجمة: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٤٦.

[٢] انظر: مارسيل مارتن: **اللغة السينمائية**، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٣.

[٣] انظر: جوزيف بوجز: **فن الفرجة على الأفلام**، ترجمة: وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٣.

من المسرح والخطاب السردي الشفهي بسبب شروطها التعبيرية المحكومة بزمن مقيد[١]. أما الرواية فإنها ليست مشروطة بمدة زمنية كما لا يشترط فيها التكثيف. ومثال هذا أننا في الرواية _كما يقرر صلاح فضل_ لا نستطيع أن نقرأ مشهدين في الآن ذاته، بينما نستطيع في السينما أن نرى عشرات الوحدات البصرية كما نسمع الموسيقى والكلام في الوقت نفسه[٢].

لهذا "لجأ كثير من كتاب القصة والرواية والمسرحية إلى أساليب السرد السينمائي ورفد أعمالهم من ثم بأداة مهمة في سعيهم لبسط رؤاهم الفنية مع أقل قدر من امتدادات الزمان والمكان"[٣]. أضف إلى ذلك أن السينما تركت آثارا واضحة في الرواية حين ابتكرت لنفسها طرقا سردية تحقق من خلالها عملية القص، فهي "باعتراف العديد من السينمائيين والباحثين ما تزال تبحث عن سماتها ولغتها الخاصة"[٤]. ومما ابتكرته السينما لنفسها وجهة النظر المتعددة التي يمكن أن تروي بها الحكاية، فعلى الرغم من أحادية وجهة النظر في المسرحية، وعلى الرغم أيضا من إمكانية تعدد وجهات النظر في الرواية إلا أن الفيلم "يروي بطريقة لا تستطيعها الرواية أو الدرامة [المسرحية]"[٥].

ويزيد العلاقة بين الرواية والسينما إيضاحا تحولُ الكثير من الروايات إلى أفلام سينمائية. وقد قامت العديد من الدراسات ببحث العلاقة بين السينما والرواية على هذا

[١] انظر جان بول توروك: **السيناريو: فن كتابة السيناريو**، تر: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص ١٧١.

[٢] انظر: صلاح فضل: **أساليب السرد في الرواية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢، ص ١٨٨.

[٣] نبيل حداد: **الكتابة بأوجاع الحاضر: دراسة نصية في الرواية الأردنية**، منشورات أمانة عمان، ٢٠٠٣، صص ١٢٥_١٢٦.

[٤] حسان أبو غنيمة: **السينما: ظواهر ودلالات**، ص ٧.

[٥] البرت فولتون: **السينما آلة وفن**، ترجمة: صلاح عز الدين، ص ٣٧٤، ٣٧٥.

الأساس، إلا أن عملية المقارنة هذه ملتبسة عند الكثير من الدارسين، إذ إنهم لم يبلغوا في دراساتهم تلك نظريات واضحة يمكن الأخذ بها لتأسيس منهجي في علاقة الرواية بالفيلم، فقد اكتفى الكثير منها بالانشغال بمدى التطابق بينهما. يعود ذلك إلى أن أداة كل من الرواية والفيلم في التعبير مختلفة، فحين تشكل الصورة المادة الأساسية للسينما، تتغير لتصبح اللغة المكتوبة في الخطاب الروائي[١].

ليست الصورة وحدها التي تشكل الخطاب السينمائي بقدر ما هي إحدى القنوات التواصلية _الأهم_ التي تتم بها عملية السرد، أضافة إلى القناة السمعية التي تنقل الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى، وهذا مما جعل الخطاب السينمائي أكثر إقناعا وتأثيرا على المتلقين من بين الخطابات الأخرى وخصوصا الروائي. فـ"الواقعية" (تصوير الواقع ونقله نقلا دقيقا) التي تتسم بها الصورة السينمائية من حيث أنها تتجه إلى البصر وهي الحاسة الأكثر ارتباطا بالواقع، وسرديتها التي تنجز في "الزمن الحاضر"[٢] أغرت الرواية (وغيرها من الفنون) باللجوء إلى السينما، وبالالتفات إلى أدواتها.

إن اعتماد السينما _كما قلنا_ على التجريب ومن قبلها الرواية قد دفع بهما إلى خوض مغامرات تجريبية عدة دخلت في إطار التأثير والتأثر، فدخلت الرواية _كقصة_ عالم السينما بداية، بينما ظلت الرواية تأخذ من السينما العديد من الأدوات التعبيرية الخاصة بها. وكان ألكسندر استروك (Astruk) قد قال عام ١٩٤٨ بمصطلح "الكاميرا القلمية" (Camera

[١] انظر: عقيل مهدي يوسف: **جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما**، ص ٢٠.

[٢] مارسيل مارتن: **اللغة السينمائية**، ص ١٤_٢٠.

Stylo) في إشارة إلى "أن السينما أصبحت وسيلة للتعبير، أو أصبحت خطابا مثلها مثل بقية الفنون، بأن المخرج يستعمل الكاميرا ليعبر عن فنه كما يفعل الكاتب بالكلمات"[1]. ومن ناحية أخرى نجد أن الأدب قد تأثر بالأسلوب السينمائي في السرد[2].

٤. نجيب محفوظ والسينما

بدأت قصة نجيب محفوظ مع السينما حينما كان صغيرا عام ١٩١٨، فشاهد أول فيلم في حياته بسينما الكلوب الحسيني، وعندما خرج من السينما يقول عن نفسه: "درت باحثاً عن الأبطال الذين ظهروا على الشاشة اعتقاداً مني أنهم حقيقيون"[3]. ويتكرر المضمون نفسه في عالمه الأدبي في قصة "المهد" من مجموعة "القرار الأخير": "وسينما الكلوب المصري متى وكيف ملك الفؤاد؟ [....] سحر وحلم حسبته أول الأمر حقيقة وأنه في مكان ما وراء الشاشة في خان جعفر أو حارة الوطاويط. سلمت بعد ذلك بأنها صور، ولكنها منقولة عن وقائع حقيقية لا روايات خيالية"[4]. بهذا التأثير والاندماج مع هذا الفن الذي عبّر عنه تابع نجيب محفوظ حياته حتى ملكت عليه لبّه وتغلغلت في فكره وخياله، فلا يكاد أي

---

[1] ماري_تيريز جورنو: **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور، وزارة الثقافة_المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٧، ص ١٣.

[2] انظر: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة، المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، ص ٣٦.

[3] انظر: عبد الفتاح الفيشاوي: "أنا والسينما،" في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٣٣٥/١. وانظر: سلوى العناني: **نجيب محفوظ: أمير الرواية العربية**، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٩١.

[4] نجيب محفوظ: القرار الأخير، في: **الأعمال الكاملة**، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦، صص ٤١١/١٠، ٤١٢. سيشار فيما بعد إلى الرواية ثم رقم الجزء ثم رقم الصفحة. وأما القصص فيسشار إلى عنوان المجموعة ثم القصة ثم رقم الجزء ثم رقم الصفحة.

إنتاج أدبي له يخلو من هذه اللفظة، بل وهناك المئات من الأحداث التي تصرح بحضور أو تعلق شخصياته بالسينما.

لعل من ينعم النظر في حياة نجيب محفوظ يجده قد ارتبط بالسينما من الناحيتين: العملية والإبداعية. أما من الناحية العملية الوظيفية فقد شغل مناصب عدة بدءا من عمله مديراً للرقابة على المصنفات الفنية منذ عام ١٩٥٩، وتحديدا في ١٩٥٩/١/٣١، وبقي في هذا المنصب حتى عين سكرتيرا عاما لمؤسسة دعم السينما في ١٩٦٠/١/٧، ثم أصبح مديرا عاما للمؤسسة في ١٩٦٠/١٠/١. بقي كذلك حتى ١٩٦٢/٣/١ حيث صار رئيس مجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما، فبقي شاغلا منصبه حتى عام ١٩٦٣[١].

بعد عام ١٩٦٣ عمل مستشارا فنيا للمؤسسة المصرية العامة للسينما، وخلال توليه منصب المستشار قام بطلب إنشاء "إدارة الدراسات الأدبية" بحيث يتولى هو الإشراف عليها، وكان من مهامها تكوين مكتبة من الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة الصالحة للإنتاج السينمائي؛ ودراسة ما يقدم لها من قصص وسيناريوهات لتقييمها من حيث صلاحيتها للإنتاج السينمائي؛ ومن مهامها المساهمة في وضع الخطة التي يقوم عليها الإنتاج السينمائي من وجهته الأدبية؛ ونشر الدراسات الأدبية للسينما. وإضافة لكونه مستشارا نرى

[١] انظر: مدكور ثابت (محرر): **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، صص ١٣_١٩؛ رجاء النقاش: **نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١١٥.

أنه عمل ضمن لجنة الإنتاج في لجان التعبئة الفرعية بالمؤسسة العامة للسينما عام ١٩٦٣[١].

بقي نجيب محفوظ مستشارا فنيا منذ عام ١٩٦٣ حتى ١٩٦٦/١٠/٣، حيث عاد في هذا التاريخ مرة أخرى ليرأس مجلس إدارة المؤسسة المصرية العامة للسينما، فشغل هذا المنصب مدة سنتين أي حتى عام ١٩٦٨، حيث ترك رئاسة مجلس الإدارة ليعمل مستشارا فنيا لوزير الثقافة. وفي ١٩٧١/٣/١١ شكلت لجنة برئاسة نجيب محفوظ لتطوير السينما وبحث مشكلاتها. وبقي مستشارا فنيا إلى أن أحيل إلى التقاعد في ١٩٧١/١٢/١٠ حيث وصل عمرة الستين[٢].

أما علاقته بالسينما من الناحية الإبداعية، فإن المشهد الأول من حياته الذي جسد تعلقه بالسينما، ثم ازداد هذا التعلق مع صيرورة الزمن، مما أثر كثيرا في حياته على مستويات عدة. أولى هذه المستويات حضور السينما من حيث هي فن في وعيه وفكره وانعكاس ذلك على أعماله الأدبية، وهو حضور واع ومقصود. ولعل المطلع على نتاجه يراه يدرج شخصيات كثيرة في أعماله الأدبية تمثل جانباً من جوانب السينما، من المخرج إلى الكاتب السينمائي (السيناريست Screenwriter)، إلى الممثل والممثلة، والمنتج والناقد السينمائي.

---

[١] انظر: مدكور ثابت (محرر): **موسوعة نجيب محفوظ والسينما١٩٤٧_٢٠٠٠**، صص ٢١، ٢٢، ٢٥.

[٢] انظر: المرجع السابق، صص ٢٧_٢٩.

يلحظ في رواية "الحب تحت المطر" ١٩٧٣ مقاربتها للفن السينمائي، فهي من حيث المضمون تطرح علاقة أكيدة وواضحة بالسينما من خلال شخصية "مرزوق" الذي دخل عالم التمثيل السينمائي ثم تخلى عن خطيبته السابقة "عليات عبده" وتزوج من الممثلة "فتنة ناظر" بعد أن أصبح مشهورا. ثم ترك التمثيل بعد تشوه وجهه، فترك التمثيل وزوجته أيضا "فتنة ناظر". وكذلك شخصية "منى" التي تحاول الدخول إلى عالم التمثيل السينمائي فترفض لأن المخرج "محمد رشوان" طلب منها تقديم تنازلات مقابل إعطائها دورا في فيلم. وعموما فالسينما تدخل في تأسيس هذه الرواية وموضوعها، وفي تشكيل الأحداث فتحولها وتطورها، بمعنى أنها (السينما) ثيمة أساسية في الرواية[1]. كما تدخل السينما _من ناحية الموضوع_ في رواية "ثرثرة فوق النيل"، فهناك شخصيات ترتبط بالسينما، هي "رجب القاضي" الممثل، و"علي السيد" الناقد الفني، و"سناء الرشيدي" الطالبة التي تدرس التمثيل[2]. كما أن هناك العديد من الأمثلة في الروايات تمثل جانبا من جوانب السينما، التي ظلت تأخذ نجيب محفوظ إليها كلما أبدع عملا أدبيا جديدا.

في قصة "القتل والضحك"[3] من مجموعة "التنظيم السري" يخوض نجيب محفوظ تجريبا جديدا مستثمرا طاقات السينما. فهناك خطان متوازيان في هذه القصة: العالم الحقيقي_الخيالي لبطل القصة الذي قام بقتل المرأة بسبب حلم كان يراه ودون سبب ظاهري مقنع، وعالم الفيلم الذي كان المخرج (صديق البطل) يحاول إنتاج حلم صديقه فيلما يحوي

[1] **الحب تحت المطر**، ص ٦/٥٦٥.
[2] **ثرثرة فوق النيل**، ص ٤/٦٥٧.
[3] **التنظيم السري**، القتل والضحك، ص ٩/٤٧٢.

المضمون نفسه، دون معرفته أن الحلم صار واقعا، بمعنى أن صديقه قتل امرأة بلا سبب. وتتضح هنا رؤية المخرج للأحداث المفترضة أو "الخطة المحكمة" كما يقول التي يجب أن يسير عليها الفيلم وهي: سبب مقنع باعث حقيقي على الجريمة؛ ونهاية تكون أشد تأثيرا على الجمهور؛ ونهاية تكون أصلح من الناحية الجمالية للكاميرا. ولكن نرى أن القصة كأنها تنقض نفسها، فمن حيث هي قصة تنتمي إلى عالم خيالي، وتقرير المخرج أنه لا يمكن للأحداث أن تجري إلا ضمن تلك الخطة كما لا يمكن ان تحدث في الواقع، تنتهي القصة دون أن تتضمن تلك المبادئ التي يراها المخرج واجبة في الفيلم (العالم الخيالي). كما توحي القصة أيضا بأن الأحداث التي تجري حقيقية. حيث يرد البطل على صديقه المخرج الذي كان يبحث عن باعث حقيقي للشخصية في الفيلم كي تقتل، وتعديل النهاية: "هذا قانون الجرائم الخيالية، أعني الروائية"[١]. فكأن أحداث القصة هي الحقيقة مع أنها خيال. ويمثل ذلك كله العلاقة ما بين نجيب محفوظ والسينما من خلال حضورها الواعي أو اللاواعي في أعماله.

ثاني هذه المستويات أن نجيب محفوظ قد عمل على كتابة العديد من سيناريوهات الأفلام في فترة ما من حياته الإبداعية وسيأتي لاحقا جلاء صورة العلاقة بينه وبين السيناريو.

مع بداية ستينيات القرن الماضي بدأت السينما المصرية تعتمد بشكل متزايد على الأدب خصوصاً الرواية وذلك بتحويلها إلى قصة سينمائية، فاتجهت إلى أشهر الأدباء مثل نجيب محفوظ (١٩١١_٢٠٠٦)، وإحسان عبد القدوس (١٩١٩_١٩٩٠)، ويوسف

[١] **التنظيم السري**، ص ٤٧٤/٩.

السباعي(١٩١٧_١٩٧٨)، وتوفيق الحكيم(١٨٩٨_١٩٨٧)، ويوسف إدريس(١٩٢٧_١٩٩١)، وفتحي غانم(١٩٢٤_١٩٩٩)، وثروت أباظة(١٩٢٧_٢٠٠٢)، وإسماعيل ولي الدين(١٩٣٥_؟)، ويحيى الطاهر عبدالله (١٩٣٨_١٩٨١) وغيرهم، حيث ظهر نجيب محفوظ متميزا في عدد الأفلام التي أخذت عن رواياته[١]. وهذا هو المستوى الثالث من علاقة نجيب محفوظ بالسينما، وهو اقتباس الأفلام من أعمال نجيب محفوظ الأدبية: الروائية والقصصية.

لقد عاش نجيب محفوظ حياة أشد ما تكون ارتباطاً بفن السينما، من عمله الوظيفي وما قام به أثناء الوظيفة من دعم وتخطيط وتقييم ومقترحات جادة للنهوض بالسينما العربية (المصرية)[٢]، إلى كتابة سيناريو وقصص للعديد من الأفلام، إلى تلقي السينما لأعماله الأدبية من روايات وقصص وإبداع أفلام مستقاة منها. ولكن، ما مدى تقارب هذين الفنين (الرواية والسينما)، وما مصير العلاقة بينهما، وما مدى انعكاسها (العلاقة) في وعي نجيب محفوظ أثناء عملية الإبداع الأدبي؟

للإجابة عن هذه التساؤلات جاءت هذه الدراسة محللة موضحة لتكشف بعض تلك العلاقات وتجلو صورة الخطاب السينمائي عند نجيب محفوظ، الذي كان يكتب بلغة سينمائية في أحيان كثيرة _وإن ابتعد كثيرا عن استثمار أبعاد الخطاب السينمائي في أعمال أخرى_ فقارب السيناريو (Screenplay) في بنيته ولغته في بعض الروايات، ثم وظف

---

[١] انظر: عبد التواب حماد: **السينما في أدب نجيب محفوظ**، ص ٧؛ حسان أبو غنيمة: **السينما : ظواهر ودلالات**، ص ٥٨.

[٢] انظر: فؤاد دواره: **نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٨٨.

بعضا من العناصر المهمة التي تدخل في تشكيل السينما كالمشهد (Scene) بتقنياته المتعددة، كما وظف الأكسسوارات(Accessoires) في السرد، وكذلك فقد استعان بالعناصر البصرية والعناصر السمعية أثناء كتابة أعماله الأدبية، وهذ العناصر جميعها هي الأكثر أهمية وحضورا عند نجيب محفوظ. إضافة إلى ذلك كله تعمل الدراسة على تحليل صورة الخطاب السينمائي بتحليل نماذج من الأعمال التي كتبها للسينما. ولعل معرفته للسيناريو وكتابته إياه هي ما وثقت علاقته بهذا الخطاب فيما لو بقي مشاهدا للسينما كغيره من الأدباء. ولهذا ربما كان من اللازم بيان وجه الارتباط بين نجيب محفوظ والسيناريو.

الفصـــل الأول

نجيــب محفوظ والسـيناريـو

١. مفهوم السيناريو (screenplay)[١]

تعود بدايات كلمة السيناريو إلى اللفظة الإيطالية المشتقة من الكلمة اللاتينية (sceanarium) التي تعني المشهد المسرحي بالمعنى الهندسي، أي الفضاء المشهدي. وقد رجعت هذه الكلمة إلى الظهور في إيطاليا في نهاية القرن السادس عشر، بحيث تعني كلمة (scenario) الديكور، ثم انتقلت الكلمة إلى فرنسا خلال القرن الثامن عشر حيث

---

[١] من الدراسات التي تناولت "السيناريو": مارسيل مارتن: **اللغة السينمائية**، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠؛ ميخائيل روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، الفارابي، بيروت، ١٩٨١؛ ياسين طه حافظ (محرر): **فن كتابة السيناريو**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦؛ سِد فيلد: **السيناريو**، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩؛ جان بول توروك: **السيناريو: فن كتابة السيناريو**، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥؛ بيير مايّو: **الكتابة السينمائية**، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧؛ يوجين فال: **فن كتابة السيناريو**، ترجمة: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧؛ غابرييل غارسيا ماركيز: **نزوة القص المباركة**، ترجمة: صالح علماني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩؛ أشرف فهمي خوخة: **الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠١٠؛ سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩_٢٠١٠؛ لويس هيرمان: **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ترجمة: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٣؛ دوايت سوين: **كتابة السيناريو للسينما**، ترجمة: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع،، القاهرة، ٢٠١٠.

أخذت معنى الإخراج. وبالمفهوم الحديث ظهرت عام ١٩٠٧ من حيث هي "قصة معدة للتصوير"، فاعتمدت هذه الكلمة من قبل محترفي السينما الأوائل لأنها كانت أكثر ملاءمة من كلمتي دفتر أو ملخص[١]. ويعرف جان بول توروك (Jean_paul Torok)السيناريو بأنه: الوثيقة المكتوبة التي تطور قصة، ليتم إخراجها سينمائيا[٢].

أما أشرف خوخة فيرى أن السيناريو بمفهومه العام هو: "التأليف أو الصياغة السينمائية لموضوع الفيلم في شكل يوضح تفاصيل وتسلسل الصور البصرية الصوتية التي ستظهر في فيلم المستقبل"[٣]. ويرى ثالث أن السيناريو هو رسم باللغة، وهو الأساس لتنظيم العمل السينمائي واتساقه[٤]. ومفهومه عند ناقد أخر "المخطط العملي الذي يسير وفقه الفيلم" و"الوثيقة المصاغة بدقة التي تصف المرئيات مشهدا مشهدا، وتمتلك تفصيلات المدرج الصوتي المرفق، كما أنها تحوي كل التعليمات التي تمكن الفريق الفني والممثلين لإيصال أفكار السيناريست، بشكلها الأمثل إلى الشاشة"[٥]. ويعني السيناريو عند لويس هيرمان(Louis Herman): موضوع مكتوب بشكل يكون بمثابة التخطيط العملي للمخرج

---

[١] لويس هيرمان: **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ترجمة: مصطفى محرم، ص ٢١. ؟

[٢] جان بول توروك: **السيناريو: فن كتابة السيناريو**، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، صص١٤٣، ١٤٤.

[٣] أشرف فهمي خوخة: **الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠١٠، ص١١٦.

[٤] سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩_٢٠١٠، ص٥٤٥

[٥] و. هيوبادكي: "سيناريو الفيلم الوثائقي"، في: **فن كتابة السيناريو**، تحرير: ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٤٥.

السينمائي[١]. ومن التعريفات السابقة يمكن الوصول إلى تعريف السيناريو بأنه: نص نثري قصصي، يحوي عناصر بصرية وسمعية وحركية، مكتوب بلغة الخطاب السينمائي، يمكن تحويله إلى فيلم. ومعنى لغة الخطاب السينمائي أن السيناريو يأخذ بالاعتبار التصوير وإمكاناته، والمونتاج، والانتاج، والجمهور ...الخ (عناصر السينما).

يرى الباحثون أن السيناريوهات تختلف بأختلاف أنواع الأفلام المعدة لها. فهناك سيناريوهات الأفلام ذات الصبغة الموضوعية كالتعلمية الإرشادية والتدريبية، ومنها الأفلام ذات الصبغة الذاتية والجمالية، وأيضاً الأفلام ذات الصبغة الروائية. فلكل نوع قواعدُ تحكمه، ولا يشترط معرفة الكاتب بشروط السيناريو أن يكتب أي نوع منهما[٢]. ومايهمنا هنا في هذه الدراسة سيناريو الأفلام الروائية (Fiction Film)[٣]. ويرد عند نجيب محفوظ تعريف للسيناريو من خلال شخصية "صقر" الممثل في قصة "الصمت" من مجموعة "بيت سيء السمعة"، حيث يسأله الطبيب: "لكن ما معنى السيناريو؟" فيرد. "هو إعداد القصة للسينما"[٤].

[١] لويس هيرمان: **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ترجمة: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٣، ص٢١.

[٢] انظر: أشرف فهمي خوخة: **الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، ص١١٦، وما بعدها.

[٣] الفيلم الروائي هو الذي "يعتمد موضوعه على القصة الروائية المؤلفة من نسج الخيال، التي لم تحدث في واقع الحياة، ولكن من الممكن أن تتشابه وتتلاقى مع مظاهر الحياة، وقد تحدث فعلا". انظر: أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: **معجم الفن السينمائي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٣٢.

[٤] **بيت سيء السمعة**: صص ٤٥٢، ٤٥٣.

يرى الباحثون أيضا أن السيناريو حتى يصل إلى شكله النهائي يمر بمراحل عدة تبدأ باختيار الفكرة التي تعد من أكثر أساليب كاتب السيناريو الفنية في الأهمية، فهي تلعب دوراً مهما في كل أوجه كتابة السيناريو، ومن ثم يتم تطوير هذه الفكرة لتصبح تخطيطا لموضوع القصة في ثلاثة فصول هي المقدمة والوسط والنهاية، ويتم بعد ذلك تطوير الموضوع إلى ملخص أكثر تفصيلاً، ثم تأتي المعالجة في المرحلة الأخيرة قبل كتابة السيناريو[1].

وليست "المعالجة السينمائية" كما يرى لويس هيرمان (Louis Herman) سوى قصة قصيرة/ طويلة يختلف طولها من عشر صفحات إلى ما يقرب من مئة صفحة، ويجب أن تتضمن عناصر معينة من الحوار تكفي لسير القصة وتوحي بأسلوب تناوله في القصة كلها. كما يجوز للكاتب أن يضمّن إرشادات للّقطات الرئيسية وعمليات الانتقال لكنها إرشادات لا تعتبر أساسية ويغني تركها، وتأتي أخيراً مرحلة كتابة السيناريو، بينما يقوم بعض الكتاب بإعداد "سيناريو التصوير" أو "سيناريو التنفيذ". ويفرق هيرمان بين السيناريو وبين المعالجة في أن الحوار يكون كاملاً وأكثر تطويراً في السيناريو، كما يختلفان من جهة الأسلوب في أن الحدث في المعالجة يدور بأسلوب أدبي، أما في السيناريو فيشير الكاتب إلى الحدث نفسه في شكل السيناريو[2].

في ذات السياق يفرق بيير مايو (Pierre Milot) بين السيناريو وسيناريو التصوير ويسمي الأول التقطيع التقني، فهو كما يقول يهدف إلى كتابة القصة ووصف الديكور

---

[1] انظر: لويس هيرمان: **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، صص٣٩-٤١.

[2] انظر: المرجع السابق، ص ٤٥، ٥٤، ٢٦.

والشخصيات فقط. ويضيف: "السيناريو ليس ذلك الوجه الأدبي للسينما كما كنا نعتقد في غالب الحالات فقط. السيناريو ليس رواية أبدا. فهو مكتوب تبعا للغة سينمائية نوعية"[١]. إن نفي مايّو أن يكون السيناريو رواية وبأنه ليس الوجه الأدبي للسينما يؤكد اقتراب هذا الشكل القصصي من الأدب، وهذا ينسحب على "المعالجة" (المرحلة قبل الأخيرة للسيناريو) المشار إليها سابقا. وأيا كان هذا الإشكال فإن السيناريو بمراحله المختلفة (المعالجة، السيناريو، سيناريو التصوير) ينطوي _بشكل أو بآخر_ على وجه أدبي.

يرى محمد أفاية أن العملية السينمائية تستدعي كتابة تختلف في أسلوب حكيها عن الأساليب الروائية أو الشفوية؛ لأن السينما لغة ولكن ليس بمعنى أن لها تركيبها وصرفها ونحوها بل بمعنى أنها نسق من الرموز يستدعي معرفة خصوصية بمقوماته في إنجاز كتابة ذات أشكال ومضامين لها خصوصية أيضا[٢]. ثم إن أسلوبا بنائيا جديدا ظهر في السرد من خلال السيناريو _لا سيما في مرحلة المعالجة_ وهو أسلوب محدد شكليا يقوم على السرد بالفعل المضارع، كما يكون السرد بضمير المتكلمين[٣].

أما ميخائيل روم (Michal Rome) فيقول إن الشكل الحالي للسيناريو لم يتكون دفعة واحدة، حيث "كان باستطاعة مؤلف السيناريو في السينما الصامتة أن يسجل فقط حركات الممثل، مواصفات الوسط، المناظر، التفاصيل [....] لقد أُستنبط في ذلك الوقت شكل

---

[١] بيير مايّو: **الكتابة السينمائية**، ترجمة: قاسم المقداد، ص١٣.

[٢] انظر: محمد نور الدين أفاية: **الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل**، منشورات عكاظ، الرباط، ١٩٨٨، صص ٢٧، ٢٨.

[٣] انظر: سعد صالح: **فن الأخراج وكتابة السيناريو**، ص ٦١٠، ٦١١.

متميز للسيناريو استمر حتى الثلاثينات"[1]. ويقوم روم بإيراد الأمثلة ليؤكد أن التفكير المونتاجي عند المؤلفين "كان يحدد شكل السيناريو"[2].

مما سبق نرى أن السينما عملت على تحديد السيناريو بشكل معين يلتزم به السيناريست (Screenwriter). ومرجع هذا الشكل إلى "اللغة السينمائية النوعية" التي يكتب بها، والتي يتم من خلالها سرد الحكاية، وربما لأن السينما قد ارتبط تطورها منذ بداياتها _كما قلنا_ بالتطور التكنولوجي، كالتصوير وإمكاناته، والمونتاج والتقنيات السمعية التي ارتبطت جميعها بالتكنولوجيا، وبالتالي فإن أي تغيير سيطرأ على هذه الإمكانات قد يؤدي إلى تغير الشكل السيناريوي. وربما عمل السيناريو أيضا على إبداع إيقاعات محددة وأشكال جديدة من الحبكة ما دامت السينما _حسبما سبق_ فن جماهيري تسعى دائما لكسب مزيد من الجمهور.

٢. السيناريو: إشكالية الجنس (Problematic Genres)

بظهور العديد من المحاولات لجعل السيناريو مثل النص المسرحي أو القصصي _بحيث يقرأ بمعزل عن الفيلم، ويوفر متعته الخاصة بفعل القراءة كعملية تواصلية بعيداً عن المشاهدة_ مثّل ذلك طموحا جادا في دخول جنس أدبي جديد[3]. ويرى محمد السيد شوشة أن الكتاب السينمائيين الغربيين قد عنوا بالقصة السينمائية منذ فترات سابقة، فقد قامت

[1] انظر: ميخائيل روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، ص ١٧٣.

[2] انظر: المرجع السابق، ص ١٧٣.

[3] عقيل مهدي يوسف: **جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما**، ص١٣.

المجلات السينمائية العالمية بنشر روائع السينما، ثم صدر الكثير منها في كتب، مثل أعمال آرثر ميللر (Arthur Miller)، وتنيسي ويليامز (Tnnessee Williams)، وجان بول سارتر(Jean_paul Sartre)، إلى درجة أنهم كانوا يكتبون أعمالهم السينمائية للنشر قبل التصوير على الشاشة، وكان أول من فعل ذلك هو سارتر. وعلى هذا "أصبحت القصة السينمائية صالحة للقراءة _كعمل أدبي_ كالقصة المسرحية، التي صار لها جمهور كبير من القراء"[١].

أما في الثقافة العربية _كما يقرر شوشة_ فلم يكن هذا ممكنا[٢]، إذ لم يجرؤ كاتب على نشر أي عمل من أعماله السينمائية في كتاب من أمثال نجيب محفوظ[٣] ويوسف السباعي ويوسف جوهر وإحسان عبد القدوس وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس. إلا أن شوشة قام بنشر سيناريو فيلم "العزيمة"[٤] (١٩٣٩)، ولكنه لم ينشره كما هو في السيناريو الأصلي إنما نقله وأعده بطريقة يسهل تذوقها للقارئ غير المختص بالسينما، مع إبقائه على بعض المصطلحات السينمائية. ليس هذا فقط إنما يضع ملحوظة _في المقدمة_ للقارئ وهي أن

[١] محمد السيد شوشة: **النص الكامل لسيناريو فيلم العزيمة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص٤٢.

[٢] تجدر الإشارة هنا أن أمين يوسف غراب قد نشر رواية "شباب امرأة" بعد عرض الفيلم الذي يحمل ذات العنوان. يقول صلاح أبو سيف مخرج الفيلم: "من الأفكار الشائعة أن الفيلم مأخوذ عن رواية لأمين يوسف غراب والحقيقة العكس فقد كتب قصته ونشرها بعد عرض الفيلم بسنتين. فالرواية هي المأخوذة عن الفيلم وليس العكس كما هو معهود". انظر: هاشم النحاس: **صلاح أبو سيف**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٨٦.

[٣] يصرح نجيب محفوظ بأنه لم يفكر في نشر القصص التي كتبها للسينما. انظر: رجاء النقاش: **نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته**، ص ١٢٢.

[٤] فيلم العزيمة ١٩٣٩ من تأليف وإخراج كمال سليم وحوار بديع خيري.

يتخيل ما يقرأ داخل شاشة وإطار محدد (الكادر Cadre)، ثم يقوم بتوضيح أنواع اللقطات السينمائية وما تظهره، ليعرفها القارئ غير المختص[1].

إن ما قام به شوشة لا يعدو أن يكون جهدا فرديا، ومع هذا إلى أنه تم نشر سيناريوهات أفلام بحيث تكون للقراءة وليست موجهة للسينما، سواء للمختصين أم لغيرهم، ومن ذلك ما قامت به الهيئة المصرية العامة للكتاب[2]. وأيضا من ذلك ما قامت به المؤسسة العامة للسينما/ وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية بترجمة العديد من سيناريوهات أفلام ونشرها، حيث تفاوتت في أسلوب وبنية السيناريو المنشور، فبعضها يحوي أرقام المشاهد واللقطات وبعضها ليس كذلك[3]. إن التفاوت في تلك البنيات والأشكال المتعددة التي نشر بها السيناريو قد يدل على أنه نص/جنس غير مستقر شكليا. والسؤال الذي يطرح هنا: ما مدى العلاقة بين السيناريو والأنواع الأدبية القصصية لاسيما الرواية بما أنه حكاية يمكن أن يقرأ؟

يرى بيلا بالاش (Bela Balash) أن السينما حينما بدأت "لم يكن هناك سيناريو، كان المخرج يرتجل كل مشهد في مكان التصوير نفسه، ويخبر كل ممثل عما يفعل من خلال

---

[1] محمد السيد شوشة: **النص الكامل لسيناريو فيلم العزيمة**، ص٤٢.

[2] قامت "الهيئة المصرية العامة للكتاب" عام ٢٠١٢ بإفراد سلسلة متخصصة في نشر السيناريوهات بعنوان: "سيناريو"، وتولى رئاسة هذه السلسلة الكاتب محفوظ عبد الرحمن. وهذه السلسلة موجهة ليس فقط للطلبة إنما للقارئ العادي. انظر: بلال رمضان: "**محفوظ عبد الرحمن رئيسا لسلسلة سيناريو بهيئة الكتاب**"، مقال على الانترنت: http://www.youm7.com/News.asp?NewsID=782875، ص١، ٢٠١٢/١٠/١٥.

[3] مثلا انظر: الكسندر تشاين واندريه تاكوفسكي: **سيناريو فيلم المرآة**، (إخراج: اندريه تاركوفسكي)، ترجمة: يونس كامل ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٣؛ مجيد مجيدي (سيناريو وإخراج): **فيلم لون الفردوس**، ترجمة: فاضل بحزاديان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٣؛ تشيزاري زافاتيني: **الشغب**، (إخراج: فيتوريو دي سيكا)، ترجمة: ايليا قجميني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠١.

اللقطة التالية، وكانت العناوين الفرعية تكتب وتطبع على الفيلم فيما بعد"[1]. ويرى آخر أن السينما لم تعرف في بواكيرها الأولى السيناريو، لأنها لم تكن تقدم حدثا موحدا في ذلك الوقت، كما لم تكن للفيلم مقاصد فنية. ولكن عندما تزايدت طلبات الجمهور السينمائي ورغباتهم، وأنتجت أفلام طويلة اهتدى المؤلفون في مجال السيناريو إلى الخطة، فكانت مهمتهم في الأساس خلق قصة مؤثرة في الجمهور وإعطاء ملامح عامة للحدث وتحديد تتابع للمناظر على وجه التقريب[2].

يرى النقاد أن أسس التأليف في الفنون الدرامية _كالمسرح والسينما والدراما الإذاعية والتلفزيونية_ واحدة ولا اختلاف بينها، وإن بدا اختلاف ما بينها فإنما يجيء من اختلاف الوسيط الذي ينقل التجربة. فاختلاف السيناريو عن النص المسرحي أو الإذاعي في أنه لا ينقل الحوار فحسب وإنما يصف كل حالة، كما يعطي الإيعازات والإرشادات لتقطيع المنظر، وحركة الكاميرا، والأصوات والموسيقى، كما يعطي للعاملين في الفيلم عمّا يجب تصويره بصرياً وسمعياً[3].

ولعل السيناريو هو الأقرب للرواية من الفنون السابقة، فكلاهما يعتمد على السرد أساساً لخلق القصة، في حين يقوم المسرح على العرض، فالبناء التركيبي للسيناريو يختلف عن بناء المسرحية وتركيبها، لأن المقتضيات والمستلزمات التكنيكية للفيلم مختلفة عن تكنيك

[1] بيلا بالاش (Bela Balash): "عن السيناريو والمسرحية والرواية"، في: **فنون السينما**، ترجمة: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٥٨.

[2] كورت هانو كوتبرود: "حول صيغة كتابة السيناريو"، في: **فن كتابة السيناريو**، تحرير: ياسين طه حافظ، ص١١.

[3] انظر: عادل النادي: **الفنون الدرامية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤، ص٨،٧؛ كورت هانو كوتبرود: "حول صيغة كتابة السيناريو"، في: **فن كتابة السيناريو**، تحرير: ياسين طه حافظ، ص١٣.

المسرح، فالمشكلة المركزية الواحدة والالتفاف حول صراع مركزي واحد _وهو ما يميز المسرحية_ مناقض لطبيعة الفيلم، لأن الطبيعة البصرية للفيلم لا تحتمل بناء يتكون من بضعة مشاهد طويلة، فهذه المشاهد الطويلة التي تعبر عن حركة داخلية أو صراع داخلي في المسرح لا يكتفي بها الفيلم لأنه يتطلب صورا خارجية مرئية يمكن التقاطها لكل حدث داخلي[1]. أضف إلى ذلك كله أن السيناريو والرواية يعتمدان على اللغة المكتوبة في عملية التأليف. فلو أخذنا مفهوم الرواية بأنها: "نص نثري تخيّلي سردي واقعي غالباً يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة"[2]. لو أخذنا هذا المفهوم ألا نجده ينطبق على السيناريو أيضاً.

لعل التقاطعات المشتركة بين الرواية والسيناريو تتمثل من حيث أنهما عمليتا اتصال، لكنهما يختلفان في هدف كل منهما. فترسيمة الاتصال التي قدمها ياكبسون(Roman Jakobson)[3] نجد فيها أن المرسل واحد وهو الكاتب وكذلك الرسالة، أما السياق فيكمن في الظروف الثقافية المشتركة بين الكاتب والمتلقي، بينما الشيفرة واحدة وهي اللغة، والصلة المادية التي تنقل بواسطتها الرسالة هي الخط المكتوب. إلا أن الفارق هو المرسل إليه في كل منهما، فهو في الرواية القارئ وأما في السيناريو فهو مجموع العاملين في السينما وخصوصا المخرج. فإذا كان هدف كاتب الرواية_كأي خطاب_ التأثير على القارئ، فإن كاتب السيناريو يهدف إلى التأثير على صانعي السينما، وإبراز الصورة التي سيكون عليها

---

[1] بيلا بالاش (Bela Balash): "عن السيناريو والمسرحية والرواية"، في: **فنون السينما**، ترجمة: عبد القادر التلمساني، ص ٦٢.

[2] لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢، ص٩٩.

[3] انظر: لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص١١.

الفيلم. فهدف كاتب السيناريو بحسب النحاس أن "يرضى المخرج والمنتج عن عمله، وأن يلقي السيناريو الذي كتبه الخطوة بين أنداده ولدى الجمهور"[١]. بمعنى أن إحداث التأثير مقصور على الذين وجه إليهم السيناريو. وإلى جانب ذلك خلق التأثير على المتلقي الأخير (المشاهد) من خلال مضمون القصة وطرق سردها، مع أنه يشترك في ذلك مع المخرج صانع الفيلم الأخير، وهو الذي سيتحمل المسؤولية الكبرى لتحقيق هذا الهدف.

وتأسيسا على ما سبق نجد أن انفتاح الرواية على هذا النوع من السرد لكونه سردا مغريا يخاطب الحواس لا سيما البصر والسمع، فهو كما يصف البعض: "صورة قلمية عن الفيلم"، بحيث تنتظم فيه الشخصيات والحوادث بمشاهدة صورية تتميز بالحيوية والإقناع[٢]. ويستوي في هذا التأثير السينما والسيناريو، إلا أن السيناريو ربما يكون أكثر تأثيرا _على الأقل عند نجيب محفوظ لعلاقته المباشرة به_ لأن اللغة المكتوبة هي واحدة. كما أن الرواية من حيث هي فن عملت على استيعاب وهضم جميع أنواع الفنون لما تتمتع به من قدرات خلاقة على تمثيل الأشياء، فعلى حد تعبير ميخائيل باختين (M.bakhtine) هي "النوع الوحيد الذي لا يزال قيد التكوين"[٣].

لهذا ليس مستغرباً أن نجد الرواية تقارب السيناريو في شكله وبنيته وأسلوبه، لأن الفوارق بين الأنواع الأدبية المعروفة والحدود الفاصلة بينهما قد تلاشت أو كادت، وهي التي يصفها

[١] هاشم النحاس: **دراسات سينمائية: حول الإبداع الفيلمي خاصة**، منشورت وزارةالإعلام، بغداد، ١٩٧٧، ص ٧٦، ٧٧.

[٢] عقيل مهدي يوسف: **جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما**، ص١٠٠.

[٣] إبراهيم السعافين: **نظرية الأدب ومغامرة التجريب**، دار الشرق العربية، القدس، ج١ ط١، ١٩٩٣، ص٩٨.

إدوار الخراط "الكتابة التي تقع على التخوم بين الأنواع[1]. ومن حيث التأسيس تولي الرواية والنصوص القصصية عموماً _كما يرى ريك أولتمان (Rick Altman)_ أهمية للوصف أو"الكتالوج" (Catalogue)، وهو التخطيط المبدئي لمحتويات القصة من شخصيات وفضاء وزمان وحبكة[2]. ولهذا نلحظ تشابك الرواية مع السيناريو. أضف إلى ذلك كله أن السيناريو نفسه لا حدود لأشكاله حسب ميخائيل روم (Michal Rome). يقول: "لا يوجد حتى الآن شكل نهائي مستنبط للسيناريو الأدبي، فسجل تطور كتابة السيناريو لم ينته بعد"[3].

إن العناصر التقنية التي تستعين بها الرواية في عملية السرد هي ذاتها التي يستعين بها السيناريو، فاللغة والسرد والكتابة والصوت والشخصية والزمن والفضاء والبنية والتخيل (عناصر الرواية)[4] هي أيضاً العناصر التي يتأسس عليها السيناريو. لقد دفع هذا ببعضهم للقول: بأن: "السيناريو مجرد وسيط وليس أصلاً ما بين القصة والمشاهد، لأنه لا يقصد جمهوراً بعينه سواء من القراء كالرواية أو إلى المشاهدين كفيلم، ولذلك فهو عمل أدبي غير مكتمل بسبب عدم قدرته بنفسه للوصول إلى جمهور بغية الأدباء والصناع، وهو ما ينتقص من قدره الأدبي"[5].

---

[1] إدوار الخراط: **الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيرة**، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص٢٨.

[2] يحيى عزمي: **السرد في السينما: دراسات مختارة**، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٥.

[3] انظر: ميخائيل روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، ص ١٧٤.

[4] انظر: لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص٩٩.

[5] فتحي حسان محمد: **"السيناريو كيف تكتبه ١"**، موقع انترنت:
http://kenanaonline.com/users/aldramainquran/posts/209325 ، ص١، ٢٠١٢/٦/٧.

هل معنى عدم الاكتمال _الذي قال به حسان_ أن السيناريو إذا احتاج لبعض الإضافات الفنية الأدبية سيصبح رواية، أم أنه بحاجة إلى التنفيذ كي يصبح فيلماً؟ وإذا قامت بعض الروايات (ذات الشكل القريب من السيناريو) بتقديم بعض التنازلات هل تصبح سيناريو؟ وهل يمكن اعتبار السيناريو رواية فقدت جزءا من شرطها الأدبي الفني؟ على أية حال فإنه رغم هذا التقارب الشديد بين السيناريو والرواية إلا أنه ثمة فروق بسيطة كلها تتبع الفرق الأساسي ألا وهو المتلقي.

يرى طاهر علوان أن نسيج النص في الرواية يقوم على ثنائية المقروء_المتخيل، وهذه الثنائية يتم تحويلها في السيناريو إلى بنية ثلاثية هي المرئي_المسموع_المتحرك. ويقصد بالمتحرك توفر عنصر الحركة من خلال الشخصيات وحركات آلة التصوير وحركات الأشياء داخل إطار الصورة[١].

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى على مستوى البناء فإن مما يفرق بينهما الشرط الشكلي المسبق. فالرواية مثلاً ليس لها طول محدد، فكاتب الرواية ينجز روايته في صفحات لا تتجاوز المئة، وربما آلاف من الصفحات، بينما كاتب السيناريو محدد بمدة زمنية هي المدة الزمنية التي يستغرقها الفيلم. فكما هو معروف أن الأفلام لها أطوال محددة ومدة زمنية معينة مسبقاً أصبحت عرفاً لا يخرج عنها، ومن التقاليد الفنية التي ظهرت في

---

[١] انظر: طاهر علوان: "**السيناريو من الشكل الأدبي الى النوع السينمائي**"، موقع انترنت: http://wscenario.wordpress.com/screens، ص١، ٢٠١٢/٨/٥.

بدايات القرن العشرين(١٩١٥) هي أن مدة عرض الفيلم تتراوح بين ثمانين ومئة وعشرين دقيقة[١].

إذن من شروط السيناريو أنه موجز. ومن جهة بناء الأحداث فإن الروائي ليس مقيداً ببناء ما، فيستطيع مثلاً أن يبدأ روايته من حيث منتصف القصة أو حتى من آخرها، ثم يرتد إلى زمن ماضٍ وآخر ثم يعود ليكمل القصة، بينما في السينما فإن كاتب السيناريو يعود إلى أحداث ماضية في حدود ضيقة وبحذر عندما يتطلب تكوين السيناريو مثل هذا الأسلوب[٢] وهو ما يعرف بـ"فلاش باك" (Flash Back) أو الاسترجاع. وربما ينسحب هذا التقييد على نوع الحبكة، وطريقة رسم الشخصيات، وتقديم الفضائين: الزماني والمكاني، ما دام أن السينما محكومة بشروط الصورة.

يكمن فارق آخر بين الرواية والسيناريو لكن على صعيد اللغة وإمكاناتها التعبيرية، حيث لكل واحد طبيعة تعبيرية ما. إذ تختلف الرواية من كاتب لآخر أو عند الكاتب نفسه بين رواية وأخرى، من اللغة الموجزة إلى المسهبة، إلى اللغة الشعرية وغير الشعرية إلى لغة اللاوعي وغيرها، أما في السيناريو _بحسب أشرف خوخة_فلغته تعتمد أساساً على الإيجاز[٣].

فهل معنى هذا أن لا حاجة لكاتب السيناريو إلى التشبيهات والصور الاستعارية بقدر ما هو بحاجة إلى الإيجاز مع الوضوح. فمثلا جملة _ما دمنا نتحدث عن نجيب محفوظ_ "ولم يستطيع أحمد عاكف أن يوليهم انتباهه أكثر من ذلك، فكان كالسابح الذي تخور قواه وتوهى

[١] انظر: مدكور ثابت: **صناعة التشويق: في حرفية الكتابة للسينما**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٩٤.

[٢] انظر: أشرف فهمي خوخة: **الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، ص١٢٦

[٣] انظر: المرجع السابق، ص ١٣٣. وانظر: ميخائيل روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، ص ١٧٣.

مقاومته فيغوص تحت الماء"[1]. مثل هذه الجملة تصلح أن تنسج في نص روائي بينما لا معنى لها في السيناريو لأنه لا يمكن تصويرها. وكذلك في: "الفتى لا يدري مما يقول شيئاً، ولذلك فهو يرميه بسهام مسمومة في غفلة وصفاء! وقد امتعض لتساؤله وحال لسان القدر يتهكم من شقائه بعد أن قضى به عليه"[2]. وهذا لا ينقص من القيمة الفنية للنص الأدبي بقدر ما هو فارق بين الأدب والسيناريو.

ولهذه الأسباب ابتعد كتاب السيناريو _فيما يتعلق بتحويل الروايات الى أفلام_ عن الروايات والأعمال الباطنية والضمنية والداخلية وروايات تيار الوعي والهواجس النفسية الداخلية، وانشغلوا بالرواية الأقرب تعبيرها إلى لغة الصورة[3]. بسبب ذلك يرى هاشم النحاس أن استحالة نقل مثل هذه الأفكار إلى السينما قد فرض عليها (إذا كان لابّد من وجودها) معادلات سينمائية عند ترجمتها أو تحويلها إلى فيلم[4].

وعلى الصعيد اللغوي فإن مما يميز الخطاب الأدبي في أن صياغته هي صياغة مقصودة لذاتها، فهي ليست مجرد قناة لعبور الدلالات وإنما هي غاية في ذاتها[5]. يختلف هذا الأمر في السيناريو الذي تجيء لغته غائية وهي لخدمة التنفيذ الفيلمي. فكل كلمة لا بّد من تجسيدها على الشاشة.

---

[1] **خان الخليلي**: ص ١٠٨/٢.

[2] المصدر السابق: ص ١٢٦/٢.

[3] انظر: طاهر علوان: **السيناريو من الشكل الأدبي الى النوع السينمائي**، موقع انترنت: http://wscenario.wordpress.com/screens ، ص١، ٢٠١٢/٨/٥.

[4] انظر: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة، المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، ص٣٩.

[5] انظر: محمد عزام: **التحليل الألسني للأدب**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص ٩٨.

أخيرا، فإن السيناريو _بحسب بالاش (Bela Balash)_ لم يعد "اسكتشا" (Sketch) ناقصا لم يكتمل، وهو ليس مجرد تخطيط لعمل فني إنما عمل فني كامل في حد ذاته، لأنه يستطيع أن يقدم صورة للواقع مستقلة ومفهومة وواضحة كأي شكل فني آخر. وصحيح أن السيناريو يضع على الورق مشاهد وحوارا ستتحول إلى فيلم، والمسرحية تقوم بذلك أيضا فهي تكتب ما سوف يصبح عرضا مسرحيا، ومع ذلك تعد المسرحية شكلا أدبيا أرفع مستوى من السيناريو، إلا أنه من الممكن أن تكون هناك سيناريوهات جيدة مثلما يكون منها الرديء فنيا، ومعيار ذلك يرجعه بالاش (Bela Balash) إلى وجود كتاب كبار كشكسبير أو كالدرون وغيرهم[١].

إنّ السمات المشتركة بين الرواية والسيناريو دفع بالعديد من الكتاب _وعلى رأسهم نجيب محفوظ_، إن بوعي أو بلا وعي، إلى التأثر بالكتابة السيناريوية، وإلى استثمار طاقات السرد الكامنة فيه وأدواته المختلفة، موظفاً إياها في خدمة السرد الروائي، فيخوض فيه تجريباً روائياً جديدا، ما دامت الرواية في طور التشكيل ولا حدود لأشكالها، وهي قادرة على استيعاب الأجناس المختلفة. ويتضح هذا التأثير إذا ما علمنا أن ثمة علاقة مباشرة بين نجيب محفوظ والسيناريو. فما شكل هذه العلاقة؟

[١] بيلا بالاش (Bela Balash): "عن السيناريو والمسرحية والرواية"، في: **فنون السينما**، ترجمة: عبد القادر التلمساني، ص ٥٩.

٣. نجيب محفوظ والسيناريو

يقول نجيب محفوظ ردا على سؤال عن نوع المتعة التي يجنيها من كتابته للسيناريو: "إنها متعة الحكي، والحكي هو شغلتي، أي شغلة الأديب الروائي"[١]. وبهذه الإجابة يحدد نجيب محفوظ العلاقة ما بينه وبين فن السيناريو. وهو الذي مارس كتابة السيناريو منذ عام ١٩٤٦ أو ١٩٤٥ _كما يؤكد هاشم النحاس_عندما كتب سيناريو فيلم "عنتر وعبلة" لكن هذا الفيلم تأخر في الظهور حتى عام ١٩٤٨ لظروف إنتاجية[٢].

لعل علاقة محفوظ بالسيناريو قد ظهرت بشكل غير مباشر منذ عام ١٩٣٩ عندما صدرت رواية "عبث الأقدار"، فاتصل به صلاح أبو سيف الذي قرأ الرواية بعد صدورها بأيام وقال بأنه اكتشف أن نجيب محفوظ على موهبة في تأليف السيناريو. ثم كان عام ١٩٤٦ حيث طلبه صلاح أبو سيف عن طريق فؤاد نويرة صديقه، فتعاونا على تأليف سيناريو فيلم "عنتر وعبلة". ثم كتب سيناريو فيلم "المنتقم" (١٩٤٧) وغيرها من الأفلام، واستمر يكتب بشكل مكثف حتى عام ١٩٥٩[٣].

يرى هاشم النحاس أن نجيب محفوظ كان أول أديب يكتب للسينما، كما يعد أول من يكتب القصة السينمائية فقط، وهي قصة فيلم "بين السماء والأرض" (١٩٥٩) [٤] التي كتبها

---

[١] سلمى مبارك: "نجيب محفوظ كاتبا سينمائيا"، **فصول**، عدد ٦٩، ٢٠٠٦، ص ١٤٩.

[٢] انظر: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة: المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، ص ١٣.

[٣] انظر: رجاء النقاش: **نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته**، ص ١١٣، ١١٤؛ محمد جبريل: "حديث عن السينما مع نجيب محفوظ"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ١ /٥١٠؛ وانظر: ٢/٢٢٤.

[٤] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

للسينما مباشرة باعتبارها عملا فنيا مستقلا. لكن فترة نشاطه في كتابة السيناريو كانت في الأعوام ١٩٥٢–١٩٥٨، أي إلى أن عين مديراً للرقابة على المصنفات الفنية عام ١٩٥٩ فرأى أن الجمع بين المنصب والكتابة للسينما يتنافران فقرر الامتناع عن الكتابة، لكنه كتب بعد ذلك التاريخ لأفلام قليلة[١].

ليس هذا فقط إنما سعى نجيب محفوظ _من جهة المضمون الفيلمي_ إلى ربط السينما بالواقع، أما قبل ذلك فكانت الأفلام غالبا ما تؤخذ من الروايات والقصص لا سيما المترجمة. في فيلم "ريا وسكينة" (١٩٥٣)[٢] يستمد نجيب محفوظ قصته من حادثة واقعية حدثت في الإسكندرية، وهو كما يقول النحاس أول فيلم مصري على هذا الأساس. وكذلك في فيلم "الوحش" (١٩٥٤)[٣] المستمد من أحداث واقعية جرت في صعيد مصر. ويصرح مخرج الفيلم بذلك فيقول: "قصة الفيلم مأخوذة عن أحداث واقعية لمجرم خطير أطلق عليه اسم الخط هزّ الأمن لفترة طويلة قبل أن ينجح البوليس في القبض عليه"[٤]. وأيضا فيلم "الفتوة" (١٩٥٧)[٥] المأخوذ عن قضية واقعية إضافة إلى نهايته الجديدة في السينما المصرية وهي النهاية المفتوحة التي كانت محط اهتمام النقاد آنذاك. وعلى مستوى المضمون أيضا عمل

[١] انظر: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة: المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، ص ١٣، ١٦.
[٢] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.
[٣] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.
[٤] هاشم النحاس: **صلاح أبو سيف**، ص ٧٨.
[٥] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

نجيب محفوظ على شق الطريق نحو أفلام الفتوات ومراكز القوى[1]. ويرى المخرج سمير سيف أن فيلم "فتوات الحسينية" ١٩٥٤[2] كان البذرة الأساسية لهذا النمط من الأفلام، وهو الذي كتبه نجيب محفوظ مباشرة للسينما[3].

على مستوى تقنيات كتابة السيناريو يرى وليد سيف أن الفترة التي ظهر فيها نجيب محفوظ كاتبا للسيناريو _لا سيما في الخمسينيات_ كانت السينما المصرية تحقق الحد الأدنى من التماسك الفني والدرامي في كثير من أعمالها، فبرز محفوظ بعمق فكره وتمكنه من اللغة السينمائية، وقدرته التعبيرية بأدواته الدرامية من شخصيات ومواقف وأفكار وتفاصيل موحية ومؤثرة. كما برز في الوقت الذي كانت تعتمد السينما على الموهبة البحتة وعلى كتاب المسرح القدامى من أمثال بديع خيري وأبو السعود الأبياري[4].

تبدو علاقة نجيب محفوظ بالسيناريو من خلال ثلاث مستويات: أولها كتابة السيناريو أو القصة السينمائية، أو المشاركة في أعدادهما[5]؛ ثانيها تحويل العديد من رواياته وقصصه وقصصه إلى أفلام (من حيث إن السيناريو رؤية لتلك الأعمال)؛ ثالثها مقاربات نجيب محفوظ للسيناريو في رواياته وقصصه.

[1] انظر: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة، المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، صص ١٨، ١٩؛ هاشم النحاس: **صلاح أبو سيف**، ص ٩٢.

[2] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

[3] انظر: ناهد صلاح: **الفتوة في السينما المصرية**، سلسلة كتاب اليوم، د.ت، القاهرة، ص ٤٣.

[4] انظر: وليد سيف: **نجيب محفوظ وفن السيناريو**، مقال على الانترنت: http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=56&nwsId=544، ص١، ٢٠١٣/٢/٧.

[5] للمزيد حول الأفلام التي كتبها نجيب محفوظ أو شارك في كتابتها انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

أما المستوى الأول فقد كتب نجيب محفوظ للعديد من الأفلام التي زادت عن الثلاثين فلما، بعضها كتب له القصة والسيناريو وبعضها كتب له القصة وبعضها كتب له السيناريو مقتبساً عن أعمال لكتّاب مثل: إميل زولا(١٨٤٠_١٩٠٢)، وأمين يوسف غراب(١٩١٤_١٩٧١)، وإحسان عبد القدوس (١٩١٩_١٩٩٠)، ويوسف السباعي(١٩١٧_١٩٧٨).

ويشير نجيب محفوظ في مسألة الكتابة للسينما إلى نقطة ضعف تعاني منها السينما ألا وهي أفتقارها إلى المؤلف السينمائي الخاص بها، ويرى أنه إن كان هناك من ضرورة للاعتماد على الإعمال فإنها يجب أن لا تتجاوز ما نسبته خمسة وعشرين في المئة، بينما الباقي هي من أعمال المؤلف السينمائي، لأن السينما كما يرى فن مستقل خلاّق وليس تابعا[١]، وهو يصر على هذا الرأي كثيراً. فيقول مثلا: "إن الطريق الصحيح للسينما أن تصوغ أفلامها بأدواتها الفنية، لا أن توظف هذه الأدوات في نقل أو اقتباس القصص والروايات"[٢]. وربما يأتي محفوظ بهذا الطرح الهام _لاسيّما أنه كان في مرحلة مبكرة من تاريخ نشوء السينما العربية_ إيمانا من نجيب محفوظ أن العملية الإبداعية في الأدب تختلف عن العملية الإبداعية في السيناريو. وهي كما يقول مدكور ثابت: "ذات خصوصية محددة، تختلف عن مجال الرواية أو المسرح أو الشعر[٣].

---

[١] انظر: مفيد فوزي: أنا والسينما"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٣١٠/١، ٣١١.

[٢] نبيل فرج: **نجيب محفوظ: حياته وأدبه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٥٢.

[٣] مدكور ثابت: **صناعة التشويق في حرفية الكتابة للسينما**، ص٨٨.

إن الوعي الدقيق بالمفاهيم السابقة قد يفسر لنا نظرة نجيب محفوظ للسيناريو، الذي لم يكن سعيداً بكتابته على حد قوله ، إذ كان يتوق مرارا للهروب من الكتابة للسينما، ومع هذا نجده قد استمّر في الكتابة. ولعل سبب هذا الاستمرار _ كما يصرح هو بذلك_ ما كان يحققه اقتصاديا من وراء السيناريو في مقابل ما يجنيه من الأدب، حتى إنه كان يستغل العائد من كتابة السيناريو في الإنفاق على الأدب[١].

ومن الناحية النظرية يرى بيير مايّو (Pierre Milot) أن هناك صعوبتين تعترضان كتابة السيناريو، أولهما متعلقة باختراع وتصور الفكرة بشكل عام، وكاتب السيناريو هنا لا يختلف عن الروائي أو المؤلف الدرامي أو مبدع أي قصة. ثانيهما تعود إلى سرد القصة ضمن المنظور السينمائي. فعلى كاتب السيناريو أن يفكر باللغة السينمائية منذ كتابة موجز القصة، وأن يكون لديه إحساس بصري يقوده إلى رواية قصته بمعايير بصرية صارمة[٢]. ومعنى ذلك أن هناك شروطا مسبقة تحتم على كاتب السيناريو الالتزام بها.

وربما يقودنا ذلك إلى سؤال مركب: فهل نظر نجيب محفوظ إلى السيناريو على أنه سيطوّق قدرته الابداعية، من حيث إن الرواية ليست صارمة بشكلها كما السيناريو؟ وهل رأى أن السينما التي نشأت في أحضان التسلية، وخضوعها للجمهور جعلها دائماً تضحي بالفن في سبيل النجاح، إلى جانب خضوع السيناريو للعديد من الاعتبارات، كالتجارية مثلاً

[١] انظر: جمال الغيطاني (إعداد): **نجيب محفوظ يتذكر**، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٩٨.

[٢] انظر: بيير مايّو: **الكتابة السينمائية**، ص ١٨٧، ٢٠٦؛ لويس هيرمان: **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ص ٢٧٨.

التي تضر بالعمل الفني _كما يؤكد محفوظ نفسه_[1]؟. وتنعكس نظرته تلك عندما يقارن بين الكتابة الأدبية والكتابة للسينما. يقول: يجب على الأديب "ألا يهتم إلا بالنواحي الفنية، فإذا نزل ميدان السينما تعلم أن يراعي اعتبارات أخرى.. الاعتبار التجاري مثلاً". ويقول: "التعبير الإنساني في عالم الأدب أهم من أي شيء، وفي السينما يجب أن تراعي أنه موجّه في نطاق أوسع وعلى كل المستويات"[2].

والاعتقاد الخاص أن التعامل الصارم في السيناريو_بشكله واعتباراته المختلفة_ شكل أزمة تعبيرية عند نجيب محفوظ ترجمها في إحدى قصصه، وهي قصة "زينة"، خصوصا المشهد الأخير منها من خلال شخصية "وديع" (كاتب السيناريو) و"مجدي" (مدير شركة الإنتاج) و"الأستاذ محمد الطنطاوي" (المخرج) و"مسيو دزرائيلي" (الموزع) والنجمة "عواطف زهدي". فجاء فيها: "يا أستاذ مجدي، إنك سألتني إن كان عندي قصة فقدمتها ثم أخبرتني أنك قبلتها، أليس كذلك؟ طبعاً، ولكن القصة ليست إلا مشروعاً [....] كان يتابع صورته بغيظ مكتوم [....] هذا المدير الكبير الذي قضى زهرة عمره مندوباً لشركة تأمين [....] وإن يكن الشيء الوحيد الذي لم يفقه فيه حرفاً هو الفن بصفة عامة، والقصة بصفة خاصة"[3]. لاحظ انتقاده "للمدير" الذي لا يفقه شيئا من الفن. وينسحب هذا الموقف على جميع الشخصيات السابقة التي تحاول كل منها تغيير سيناريو القصة وفق ما يناسبها.

[1] رجاء النقاش: **نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته**، ص ١٢١؛ نجيب محفوظ: "هل قضت السينما على المسرح"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ١٦٨/١.

[2] عبد النور خليل: "نجيب محفوظ لن يعتزل منصبه"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ١٢٠/١.

[3] **دنيا الله**: زينة، ص ٢٦٠/٤، ٢٦١.

فضلا عن تضمن القصة السابقة الأزمة التعبيرية التي يعانيها الكاتب عند كتابة السيناريو، فإن نجيب محفوظ يصرح بعدم رضاه من جانب آخر أيضا، يقول: "لقد عانيت في الحقيقة كثيراً من المواعيد.. حتى إنني لا أتذكر إلا نادراً أن أحداً أعطاني موعداً.. ووجدته في الميعاد!! كما أنهم بعد ما يجتمعون.. يحبون الدردشة والتحدث عن أخبارهم وأعمالهم الأخرى.. وأظل جالساً لا أدري متى سيبدأ العمل الذي جئت من أجله"[١].

تستلزم الدراسة هنا، في معرض الحديث عن نجيب محفوظ والسيناريو، تحليلاً لسيناريوهات بعض الأفلام التي كتبها أو أعد لها القصص، سواء أكانت من تأليفه أم اقتباسا من غيره، لا سيما من الجانب السردي. لكونه لا يبتعد عن الخطاب السينمائي عنده. وأيضاً ربما سيلقي هذا التحليل مزيدا من الضوء على الروايات التي قارب فيها السيناريو. وقد أفرد ذلك في الفصل الأخير من الدراسة الذي يحوي دراسة لأعمال نجيب محفوظ في السينما.

أما ثاني تلك المستويات فهو اقتباس العديد من الأفلام من روايات نجيب محفوظ وقصصه. حيث بدأت أعمال نجيب محفوظ الأدبية تظهر على شاشة السينما[٢]، منذ عام ١٩٦٠ حين تحولت رواية "بداية ونهاية" ١٩٤٩ إلى فيلم سينمائي[٣]. وقد توقف الكثير من

---

[١] آمال عثمان: "السينما تكرم نجيب محفوظ في عيد ميلاده ال٨٥"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٥١٤/٢.

[٢] للمزيد حول أعمال نجيب محفوظ الأدبية على شاشة السينما انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

[٣] انظر: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة، المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، ص ٢٤. وقد أفرد هاشم النحاس دراسة مقارنة بين فيلم "بداية ونهاية" والرواية بذات العنوان في فصل كامل احتل حوالي نصف الكتاب (صص ٨٩_١٦٢).

النقاد منذ ذلك الوقت وربما حتى الآن عند مدى نجاح أو إخفاق المعالجة السيناريوية لعمل نجيب محفوظ الأدبي، ومدى نجاح ترجمته للعمل ببعديه الفني والفكري.

إن اقتباس الفيلم من الرواية، يشبه عملية الترجمة التي تتم من لغة إلى لغة أخرى ثانية، وكأن كلاً منهما ينتمي إلى لغة أخرى مختلفة. ويرجع هذا الاختلاف إلى الوسيط الذي تنقل فيهما القصة، فبينما تنقل الرواية قصتها باللغة المكتوبة، ينقل السيناريو قصته باللغة المكتوبة أيضا ولكنها محكومة بشروط الصورة وطرقها التعبيرية. ومن هنا تتباين الرواية عن السيناريو/السينما عند النقل أو الترجمة "لأن الوسيط الروائي يختلف عن الفيلمي فلكل خصوصيته، إذ تفقد الرواية خصوصيتها حين تتحول إلى فيلم، لأنها عملية تتطلب بناء جديدا تلتزم باحترام سنن ومرامي الوسيط الفيلمي"[١].

ولهذا يرى مدكور ثابت أن الرواية والسيناريو ينتميان إلى عالمين فنيين مختلفين، فعند تحويل الأدب إلى سيناريو يخضع الأول إلى عملية تطويع أو خضوع أو تكييف، فيصبح ما يمكن إيصاله عبر الأدب غير ممكن تحقيقه هو نفسه عبر الفيلم إلا بإعداده وتكييفه لصالح جماليات السينما وتكنولوجيتها[٢]. وهذا ما يسميه النحاس بـ"معادلات سينمائية". فيضرب مثالاً على التباين بينهما مثلاً في أن الفيلم (السيناريو) يستغرق وقتاً أقصر من الرواية في الوصف حيث يقدمه الفيلم أثناء الحركة، بينما يستغرق الفيلم وقتاً أطول من الرواية في

---

[١] عبد الرزاق الزاهير: **السرد الفيلمي: قراءة سيميائية**، ص ٩، ١٠.

[٢] انظر: مدكور ثابت: **صناعة التشويق في حرفية الكتابة للسينما**، ص ٨٨.

السرد. فيقول: "يكتب الروائي إن البطل ذهب إلى مكان ما، وهذا لا يستغرق وقتاً إلا كتابة الجملة، بينما في الفيلم لا بد من تقديم رحيله ثم وصوله وهو أطول من القراءة"[١].

إذن، ربما من الضروري أن يخضع أي عمل أدبي إلى عملية التغيير تلك، بحذف أو إضافة بعض الشخصيات مثلاً أو إضافة حبكة فرعية، أو التركيز على خط درامي واحد في الرواية أو القصة. ولهذا ربما كانت غالبية أعمال نجيب محفوظ المقتبسة غير ناجحة ومتميزة بقدر مساوٍ لمستوى الرواية، لأن معظم أعماله ينطوي على بعد فكري وقيمي وفلسفي واضح، ولهذا عمل الفيلم والسيناريست بالدرجة الأولى على تستطيح بعض الأفكار المنضوية في أعماله الأدبية، وهو أمر ربما يكون مبررا عند النظر إلى السينما على أنها "صناعة وتجارة" كما هو متداول.

يؤكد نجيب محفوظ في إحدى حواراته[٢] أن شخصية "عم عبده" في رواية "ثرثرة فوق النيل" ١٩٦٦ _التي تمتلئ بالأفكار الفلسفية_ أنها كانت أقل من مستواها في الفيلم، فهي (شخصية "عم عبده") في الرواية "لها بعد فلسفي خطير ولكن كاتب السيناريو جعلها ذات بعد اجتماعي فقط" على حد قوله.

لهذا يرى أحد النقاد أن تحويل روايات نجيب محفوظ قد حولّها إلى "حدوتة" عادية على حد تعبيره أو قصة مجردة، إذ يرى أن الرمز يشكل في أعماله حقيقة واضحة، وعند إلغاء

---

[١] انظر: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة، المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، ص ٣٩، ٤٠.

[٢] انظر: حازم هاشم: "نجيب محفوظ والمرايا مع شلة بترو"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٦٦٠/١.

الرمز تنتهي قيمة العمل الروائي. لأن الرمز يتأسس جنباً إلى جنب مع القصة في بناء الرواية[١]. بينما يلتفت ناقد آخر إلى "القيم الفكرية والفنية التي تهدرها الأفلام"[٢].

مثال على ذلك أن رواية "الطريق" (وهي رواية تطرح أفكاراً فلسفية) قد تحولت إلى مجرد مطاردة وخيانة وحب. فالمعنى الفلسفي للبحث عن الانتماء يتحول إلى لا شيء. كما يرى حلمي سالم أن رواية "المرايا" مثلاً عندما اقتبست سينمائيا تحولت إلى قصة استعراضية غنائية فيها الجنس والرقص والشذوذ. وعندما عرض فيلم "قلب الليل" ١٩٨٩ المقتبس عن رواية "قلب الليل" _ذات المضمون الفلسفي الواضح_، معبرا عن مضمونها كما هي، لم يلاق نجاحا _حسب رأي بعضهم_ بل هوجم بسبب انعدام قدرته التواصلية مع الجمهور. فالفلسفة من وجهة نظرهم لها صفوتها النادرة، فلا يليق بالسينما _الترفيهية_ أن تعبر عنها [٣].

مع كل هذا نجد رأيا لنجيب محفوظ يثير الغرابة، فيرى أن السينما نجحت في تقديم أعماله الأدبية وتمثيلها لدرجة كبيرة، ليس هذا فقط إنما أيضاً حققت نجاحاً لبعض الروايات[٤]. وتزول هذه الغرابة إذا ما علمنا أنّ نجيب محفوظ كان يحمل رؤية خاصة في عملية الاقتباس السينمائي لأعماله الأدبية.

---

[١] انظر: حلمي سالم: "نجيب محفوظ هل كسب رواياته في السينما أم خسرها"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٧٦٣/١.

[٢] نبيل فرج: **نجيب محفوظ: حياته وأدبه**، ص ٥١.

[٣] انظر: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، مثلاً المقالات: صص ٣٣٨/٢، ٣٥٩.

[٤] انظر: فوزي سليمان: "التفرغ هو الحل الوحيد لمشاكلنا الثقافية والأدبية"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٢١١/١.

كان يعتقد أن الفن السينمائي فن قائم بذاته لا ترجمة حرفية للعمل الأدبي. ويرد نجيب محفوظ _على سبيل المثال_ على الاعتراض المتعلق بما أجراه صلاح أبو سيف من تصرفات على "القاهرة الجديدة" تبعد كثيرا في بعض النواحي عن القصة الأصلية، فيقول بصيغة قاطعة: "هذا تماما ما يجب أن يحدث فالسينما شيء آخر غير الرواية"[١]. وهو يلح على هذه الفكرة في غير موضع وزمان[٢]. وربما جاء هذا الاعتقاد بحكم قربه الشديد من الفن السينمائي من ناحية عمله الوظيفي ومن كونه كتب سيناريو في فترة ما، فتعامل مع المنتجين والمخرجين والممثلين باعتباراتهم الجانبية. حيث يقول بأن "الرواية عمل فني مستقل بذاته، التعبير فيه بالكلمة. أما السينما فهي فن آخر، له أصوله ووسائله التعبيرية المستقلة، وله اعتباراته الكثيرة التي يدخل فيها أيضاً الاعتبار التجاري الذي لا يمكن أن يتجاهله صانعو الأفلام"[٣].

لهذا يرى نجيب محفوظ أن من حق المخرج والسيناريست أن يقتصر على خط درامي واحد أو خطين، أو أن يغيرا من وجهة النظر التي تحكى منها القصة، ويطلب هنا منهما أن يحافظا على روح العمل وفكرته، ثم لهم الحق بكل ما يقتضيه الإعداد السينمائي من تغيير أو حذف أو إضافة[٤]. وبسبب ذلك نرى اختلاف الرؤية في النظر إلى عملية الاقتباس بين

---

[١] هاشم النحاس: **يوميات فيلم القاهرة ٣٠**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٢٢٢.

[٢] نبيلة حافظ: "معالي زايد تخرج من الزقاق وتنتزع من نجيب محفوظ اعترافات مثيرة"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ١٥٥/٢.

[٣] انظر: رجاء النقاش: **نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته**، صص ١٢١، ١٢٢؛ جريدة الأخبار: "نجيب محفوظ.. الشاشة لم تفسد رواياتي"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص١/٧٣٤.

[٤] انظر: سمير فرغلي: "نجيب محفوظ يقول: فيلم الزقاق ليس قصتي"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٢٧٧/١. وانظر: المرجع السابق والصفحة ذاتها.

نجيب محفوظ وكاتب آخر كإحسان عبد القدوس _مثلا_ الذي لم يكن راضياً وسعيداً بتحول رواياته إلى أفلام سينمائية بسبب التباين الذي وجده بين الرواية والفيلم[١].

وهذا ما دعا نجيب محفوظ إلى القول إنه لا يجوز اعتماد السينما على الأدب إلا عند الضرورة، ولن يتحقق هذا في رأيه إلا بوجود المؤلف السينمائي المتخصص[٢]. ربما لأن عملية إعادة كتابة الرواية التي تأخذ شكلاً وقالباً معيناً، بتفكيكها ثم صبها في قالب السيناريو ذي الشكل المحدد الصارم سيضيّع _حتما_ بعضاً أو كثيراً من الجوانب المهمة في الرواية: الفنية والفكرية على السواء، في حين يأتي السينارست (Screenwriter) المبدع بخلق قصة وفق قالب معد سلفا فتجيء عملية الخلق أكمل وأكثر انسجاما واتساقا.

من المحتمل أن يكون هذا سببا لرفض نجيب محفوظ إعداد سيناريو لأعماله الأدبية لأنه لا ريب سيفقد من العمل بعض جوانبه. يقول: " إنني أكون متشبعاً بالرواية مما يجعل الاختيار المطلوب للسينارست غير كاملة عندي فأرى أن كل كلمة قمت بكتابتها لها غرض أساسي ولا يجب تركها! فالحال هنا تشبه الجراح الذي يجعل جراحاً آخر غيره يقوم بإجراء العملية الجراحية لأحد أقاربه"[٣]. هذا من جهة الاختيار والحذف، ومن جهة ثانية ربما لم يقدم نجيب محفوظ على أعماله الأدبية لأنه سيقدم لها شرحاً أو رؤية ما، فبقدر ما تكون اللغة والفضاء والرواية في عمله الأدبي ذات احتمالات متباينة (وهو واضح في التعبير –

---

[١] انظر: أماني فريد: "كتابنا ماذا فعلت السينما في قصصهم"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ١٦٤/٢.

[٢] انظر: نجيب محفوظ: "سينما تلتزم بالإنسان"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٣٣٤/١.

[٣] آمال عثمان: "السينما تكرم نجيب محفوظ في عيد ميلاده ال ٨٥"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٤٧٧/٢.

الأدبي عموما) بقدر ما سيكون السيناريو (الفيلم) بعيداً عن الرواية، فهو سيختار رؤية واحدة يكتبها لتعرض على الشاشة. يؤكد ذلك البنية الرمزية الظاهرة التي تقوم عليها جل أعماله.

يؤكد الفرض السابق رأيُ أحد السينمائيين، فيقول: "التعامل مع روايات نجيب محفوظ _على وجه الخصوص_ تضيف عبئا مضاعفا لتعدد أبعاد النص الذي يمنح القارئ مستويات متعددة من الفهم بما يعكسه من صورة للحياة لها بعدها الفلسفي"[١]. وإذا كان هذا الجهد سيتضاعف على القارئ فكيف بنجيب محفوظ الذي اصطنع في عمله تلك المستويات المتعددة.

في مجال تحويل الأعمال الأدبية _خصوصاً الرواية_ واقتباس أفلام سينمائية منها انشغلت الكثير من الدراسات في تتبع عناصر التشابه والاختلاف، وعقد المقارنة بينهما من الناحيتين الموضوعية والتقنية. وهي دراسات مبررة منهجيا إذا ما قررت أن كلا منهما فن مستقل له طريقته التعبيرية الخاصة، واعتباراته المختلفة. فهما عمليتا خلق وإبداع منفصلتان. إذن فالمعيار الذي يحكم هذه المقارنة ينبني على معايير خاصة بكل منهما، ولا يضع في الاعتبار أن الرواية هي الأصل _مثلا_ وأن الفيلم نسخة منها، ولكنها نسخة يجب أن تكون أصيلة أيضا. وعليه فمن الممكن أن تأخذ هذه الدراسة بعقد بعض المقارنات عند تحليل الروايات والقصص من حيث ورود تقنيات سينمائية محددة فيها، قد تكون مهمة للسيناريست، بحيث يضع قلمه على عنصر سينمائي جاهز قد يسهل عمله في إعداد

[١] وليد سيف: **عالم نجيب محفوظ السينمائي: من الرواية إلى الفيلم**، ص ١٥.

السيناريو الفيلمي. وأما عقد المقارنة بينهما فقد خصص في الفصل الأخير لدراسة نماذج من الأفلام والروايات دراسة سردية، تبتعد عن المناقشة المضمونية لأنها مقارنة إشكالية.

أما المستوى الثالث من علاقة نجيب محفوظ بالسيناريو فإنه يظهر خفيا في استثماره _إن قصداً أو دون قصد_ للشكل البنائي للسيناريو، أو توظيف بعض عناصره السردية في أعماله الأدبية.

الفصـــل الثاني

مقاربة السيناريو في أعمال نجيب محفوظ الأدبية

يذكر نجيب محفوظ أنه ودّع الرواية ذات المنحى التقليدي بعد الثلاثية التي انتهى من كتابتها عام ١٩٥٣[١]. بعد ذلك التاريخ توقف عن الكتابة الأدبية _كما هو معلوم_ مدة خمس سنوات، نشط فيها في كتابة السيناريو. وعندما مجيء عام ١٩٥٩ ورجوع نجيب محفوظ إلى الكتابة يبدو أنه جاء بمشروعين جديدين، أحدهما على مستوى المعطى الروائي ("أولاد حارتنا" ١٩٦٧)، وثانيهما على المستوى الشكلي التقني ("اللص والكلاب" ١٩٦١) التي جاءت أشبه ما تكون (شكلياً) بالسيناريو الفيلمي.

ويرى نبيل حداد أن نجيب محفوظ حينما عاد للكتابة لم تكن تشغله القضية الاجتماعية وهو ما تشهد به رواية "أولاد حارتنا" التي سيطر فيها الهاجس الميتافيزيقي والسعي وراء اللغز الكوني. ويضيف أنه على الرغم من اتساع رؤية محفوظ في هذه الرواية إلا أنها على

[١] انظر: رجاء النقاش: **في حب نجيب محفوظ**، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٥، ص٢٢٣.

صعيد الأداء التعبيري ظلت في نطاق مرحلة الواقعية النقدية، ثم جاءت رواية "اللص والكلاب" بإنجاز مهم على مستوى الأداء التعبيري[1].

ومن خلال رؤية استقرائية تحليلية يتضح أن نجيب محفوظ كان يمتلك حسا سينمائياً قبل أن يعرف أو يمارس كتابة السيناريو. يؤكد ذلك أعماله الأولى، فمثلا نراه يفتتح قصة "هذا القرن" بأسلوب مكثف ومعبراً عن الحركة على طريقة السرد السيناريوي. جاء فيها: "مزق السكون الآمن بوق سيارة أتت مسرعة من مبتدأ شارع العباس، ثم وقفت أمام الباب الحديدي المغلق لفيللا آية في الأناقة والجمال. ونفخ السائق في البوق مرات، فخرج البواب من كوخه الخشبي وفتح الباب، واندفعت السيارة إلى باب الحديقة التي لا يبدو منها إلا أشباح الأشجار، ودارت دورة غير كاملة، وصعدت منحدرا ثم وقفت أمام الباب الداخلي للقصر، ونزل السائق مسرعا وضغط على مفتاح كهربائي على كثب من الباب فأضاء مصباح وأرسل نورا أزرق هادئا، ثم فتح باب السيارة وقف كالتمثال"[2].

إن جملا مثل: "أتت مسرعة" "ثم وقفت"، "نفخ السائق في البوق مراتً"، "خرج البواب"، "فتح الباب" "اندفعت السيارة" "دارت دورة غير كاملةً" "صعدت منحدراً" "ثم وقفت" "نزل السائق"، "ضغط على المفتاح الكهربائي"، "أضاء المصباح"، "فتح باب السيارة". جمل كهذه تمتلئ بالحركة، وهي سابقة في عمل نجيب محفوظ. ولكنه رغم هذا لا يستثمر هذا الأسلوب ليبني عليه القصة كاملة، كما لا يظهر ذات الأسلوب في المجموعة نفسها بمثل

---

[1] انظر: نبيل حداد: "رائد السرد الحديث يترحل....الرواية العربية يتيمة"، في: **بهجة السرد**، عالم الكتب الحديث، إربد_الأردن، ٢٠١٠، صص ٢٤٦، ٢٤٧.

[2] **همس الجنون**: هذا القرن ١ / ٨٤، ٨٥.

هذا التكثيف، لأنه يتكئ على أسلوب أو صيغة السرد (الحكي) الذي ربما استمر فيه حتى كتاباته المتأخرة[١].

يستمر نجيب محفوظ في استخدام التكثيف والبعد الحركي للشخصيات بين الحين والآخر في رواياته حتى في تلك التي لا يظهر فيها البعد الواقعي، والتي تقوم على السرد لا العرض. ففي رواية "الحرافيش": "انحنى فوق الرجل فحمله بين يديه. مضى به يشق سبيله بين القبور حتى دخل البيت. أنامه على الكنبة. أشعل المصباح. مضى ينظر إليه في قلق وإشفاق، تتابعت دقائق ثقيلة حتى فتح عينيه وحرك رأسه. تطاير من عيني درويش شرر ينم عن التذكر. ترامقا مليا في صمت [....] غادر عاشور البيت مغمغما: توكلت على خالق السماوات والأرض"[٢].

لعل أهم ما قدمه السيناريو السينمائي للرواية عند نجيب محفوظ (وهو الذي ظل الأقرب من هذا الفن) هو أسلوب العرض، أو "حضور الشخصية" _حسب نبيل حداد_ لا السرد (الحكي). وفي هذا الصدد ترى فرجينا وولف (Virginia Woolf) أن الروائيين قد سعوا إلى تجسيد السرد (المحكي) بالعرض، أما الفيلم السينمائي فإن هيئة المحكي يجسدها العرض[٣]. ولعل هذا ما يطلق عليه في نظرية السرد "التبئير الخارجي" (External Focalization) "فلا يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه: الأفعال والأقوال. التبئير

---

[١] للمزيد حول أسلوب الحكي (صيغة السرد) انظر: الفصل الخامس من هذه الدراسة، ص ١٤٠.

[٢] **الحرافيش**: ٧ / ٣١٧، ٣١٨.

[٣] انظر: فاضل الأسود: **السرد السينمائي: خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص١٤٠.

الخارجي يجعل الراوي، وبالتالي القارئ، يعرف أقل مما تعرفه الشخصية التي يروي عنها"[1]. وهو أهم ما يميز السينما التي تقدم الأحداث في حالة الفعل.

كان نجيب محفوظ من الذين استثمروا هذا الأسلوب، في حين كان يتكئ في أعماله الأولى على الراوي الذي يعرف كل شيء ويروي كل شئ، حتى إنه (الراوي) يظهر مقدرته اللغوية أثناء السرد. في "خان الخليلي" ١٩٤٦: "ولماذا تخجل؟ إني أحملها كل يوم بكرة وعشياً". أو "والله لم يجعل لامرئ من قلبين في جوفه"[2]. فنحن هنا أمام راو متأثر بالنص الديني. أو كأن يأتي بلغة شعرية: "في رأسي حماس وفي قلبي نذير لشدة البراعم قبل أن تتفتح. صورهن الباهرة مستكنة في متحف الأعماق. بذور حب لم يتح لها أن تنمو لأنها غرست قبل أوانها"[3]. فمثل هذه اللغة الشعرية تبتعد كثيرا عن السيناريو ولا حاجة له بها، لأنه سيكتب عند مقاربته للسيناريو بلغة واضحة سهلة ليست بحاجة إلى إعمال الخيال لرسم صورة ما مجردة .

كما يظهر مقاربة نجيب محفوظ للسيناريو في استثماره البعد الموسيقي الغنائي. فمثلاً يفتتح الفصل السابع في رواية "الشحاذ" ١٩٦٥ بمقطع من أغنية "كلما رأيتك كثيراً ازددت شهوة، وكلما ازدادت شهوتي زاد لهيبي"[4]. ثم يظهر بعد ذلك "مصطفى" و"عمر الحمزاوي" في نادٍ ليلي، حيث كان "الحمزاوي" يبحث عن حلٍ لمشاكله ومنها الجنسية. فتأتي هذه

---

[1] انظر: لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ٤١.

[2] **خان الخليلي**: ص ٢ / ١١٢، ١٢٦.

[3] **حكايات حارتنا**: ص ٧ / ١٣.

[4] **الشحاذ**: ص ٤ / ٥٨٢.

الأغنية لتثير شعور المتلقي كما الموسيقى التصويرية في السيناريو (الفيلم) التي تحضر لإثارة شعور المتفرج وعاطفته، وهي كما يقول أمين صالح: "عنصر تعبيري فائق الغنى، وتلعب دورا بالغ الأهمية في الفيلم. إنها تعمق الإحساس البصري وتؤكد الحدث الدرامي، أو تساهم في تأويله [....] وهي تضفي على الحدث ديناميكية خارجية"[١]. فلقد عملت هذه الأغنية على إعطاء بعد هام في السرد فعبرت عن شخصية "الحمزاوي" كما أثارات شعور المتلقي.

على الرغم من أن نجيب محفوظ لم تكن عينه على السينما، أو كما يقول رداً على سؤال: "عندما تكتب رواية هل تفكر أنها قد تخرج للشاشة ولهذا تعالجها معالجة خاصة؟" يقول: "لا سمح الله... ولا كان"[٢]. بمعنى أنه يرفض رفضاً قاطعاً أن يكتب رواية أو قصة وهو تحت التأثير المباشر للسيناريو والسينما، وكأن الرواية عنده يجب أن تظل رواية فقط.

ورغم هذا الرأي القاطع نجد بعض الجمل _المنفلتة_ التي أشبه ما تكون بالملاحظات التي تعطى في السيناريو لطاقم العمل من مخرج وممثل وفني أثناء التصوير. جاء: "ظننتهم يريدون قتلي، ولكن أحدهم جعل يصفو لي ويربت كتفي ثم أعطاني (هنا جسّ جيبه) شيكولاته فذهب عني الخوف[٣]". كما نجد ذلك في "قصر الشوق"١٩٥٧: "كلا لم يبلغ الأمر إلى هذا الحد، المسألة وما فيها أن اختياري آلمها لأسباب قديمة لها صلة بالمرحوم

[١] أمين صالح: (ترجمة وإعداد): **الوجه والظل في التمثيل السينمائي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ٣٠٣.
[٢] محمد أحمد عيسى: "مع نجيب محفوظ"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ١ / ٧٣٦.
[٣] **بين القصرين**: ص ٣١٧. وانظر أيضا: ٣ / ٣٢٠.

أخي (هنا نظر إليها نظرة ذات معنى)، ومع أنني لم أجد في مصارحتها وجه حق مقنع"[1].

ونلحظ مما سبق أن الجمل الموضوعة بين قوسين قد فصل بهما الكاتب دون وعي بين الخطاب الأدبي والخطاب السينمائي (السيناريو) الموجه_كما قلنا_ للمخرج وطاقم العمل عموماً، وإلا كان على الراوي أن يعلن بأن هذه الحركة جزء من النص.

مع إنكار نجيب محفوظ التأثير المباشر بالسيناريو، أو أن يعالج الرواية معالجة خاصة، إلا أنه كتب بعض روايات تقترب من التكوين الشكلي للسيناريو، وهي: "اللص والكلاب" ١٩٦١؛ "السمان والخريف" ١٩٦٢؛ "الطريق ١٩٦٤؛ "الحب تحت المطر" ١٩٧٣. والروايات الثلاث الأولى أصدرت في زمن متقارب، بينما يفرض شكل السيناريو نفسه على الرواية الأخيرة ربما لأن الفن السينمائي يشكل جزءا من بنيتها.

١. رواية اللص والكلاب

جاءت رواية "اللص والكلاب" ١٩٦١ بعد فترة "اليأس الأدبي" التي دامت خمس سنوات، فخرج لنا نجيب محفوظ وفي يده رواية تسجل علامة اقتراب واضحة من الخطاب السينمائي من خلال أس مهم من أدوات تشكلها وهو السيناريو. وهي بحسب هاشم النحاس "أغنى روايات نجيب محفوظ حتى الآن [وقت صدور الطبعة الأولى من الكتاب ١٩٧٥] بما تحمله من إمكانيات سينمائية هائلة"[2].

---

[1] قصر الشوق: ٣ / ٥٠٦.

[2] هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة: المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم**، ص ١٠٥.

ويرى نبيل حداد أن "خطاب معظم أعمال نجيب محفوظ _ولاسيما بدءا من اللص والكلاب ١٩٦١ بات يحمل _إلى حد كبير_ ركائز السيناريو واشتراطاته المباشرة وغير المباشرة. وأبرز هذا ما عرف بحضور الشخصية؛ فقد صار عليها أن تحضر روائيا _بفضل تأثير السينما_ في اللحظة المعيشة وليس عن طريق الماضي القصصي"[١].

في ذات السياق ترى عالية صالح أن نجيب محفوظ في "اللص والكلاب" يقدم "البطل من الداخل والخارج معا حتى يكاد القارئ يحس بوجود البطل الفعلي أمام عينيه. فهو هنا لا يهتم بتسجيل التجربة بل آثارها وإنارتها من الداخل. ومن زاوية فردية بحتة هي زاوية البطل سعيد مهران. لا يهتم نجيب محفوظ بقضية خيانة زوجته له ولا يفسرها أو يحللها، لكنه يواجه سعيد مهران ويواجهنا بها كأمر محتوم كالقدر نفسه"[٢]. إن حضور الشخصية كان أول تماس للرواية مع السيناريو. ولكن ما السمات الأخرى التي قرّبت "اللص والكلاب"من السيناريو؟

لعل النظرة الخارجية للرواية تعطينا شيئاً ما، فأول ما يلحظ عليها الإيجاز، حيث توزعت الرواية على اثنين وثمانين صفحةً وهي أقصر رواية كتبها نجيب محفوظ إلى ذلك الوقت، وحتى فيما بعد لم تأت بعدها إلا روايتان: "الكرنك" ١٩٧٤، و"يوم قتل الزعيم" ١٩٨٥، ولكنهما روايتان كتبتا بتعدد وجهة النظر (Point Of View) وهو ما لا يوظفه السيناريو/السينما إلا في القليل النادر، وإذا ما لجأ الفيلم إلى هذا الأسلوب (تعدد وجهات

[١] نبيل حداد: "السرد السينمائي"، في: **بهجة السرد**، صص ٢٠٩_٢١٠.

[٢] عالية صالح: "اللص والكلاب والتقنيات السينمائية". في: **تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر**، ٢٠٠٨، تحرير: نبيل حداد، المجلد الأول، صص ٧٤٩.

النظر) فإنه سيتضمن في بنيته جانبا حكائيا تتولاه بعض الشخصيات. ولعل أشهر الأفلام العالمية التي قامت على هذه التقنية فيلم "المواطن كين"، الذي يقوم فيه خمسة أشخاص مختلفين بتقديم وجهة نظرهم في رسم شخصية "شارلس فوستركين" بصورة مستعادة، تعكس تحيز راوي القصة[١].

ومنبع هذا الإيجاز صيغة العرض التي اتخذها نجيب محفوظ لسرد الأحداث، وبالتالي ابتعد عن تدخلات الراوي وصوته الذي يطلّ على المتلقي بين الحين والآخر، فيعيق عملية السرد، وليس معنى هذا أن أي رواية تعتمد صيغة العرض لابد أن تكون موجزة. لقد أدى هذا الاختصار إلى التكثيف المتعدد _حسب السينمائيين_ في اللغة، والسرد، والحدث، وحوار الشخصيات، وكلها من خصائص السيناريو الذي سيتجسد إلى فيلم روائي[٢].

في هذه الرواية نجد أن نجيب محفوظ قد عمد إلى تقسيم الرواية في شكل جديد مقارنة لما أصدره من أعمال. حيث كان من قبل يقسمها بأرقام وحتى فيما بعد أيضا نلحظ التقسيم الرقمي أو بأسماء الشخصيات، أما في هذه الرواية فنرى تقسيماً مغايراً فيكتب: "الفصل الاول، الفصل الثاني... الخ، حتى تبلغ ثمانية عشر فصلاً. وكأن نجيب محفوظ هنا متأثر بتقسيم مشاهد السيناريو: المشهد الأول، المشهد الثاني... الخ. أضف إلى ذلك أن مصطلح

---

[١] لوي دي جانيتي: **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، منشورات عيون، مراكش، ١٩٩٣، ص ٧١.

[٢] ميخائيل روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، ص ١٧٣.

"فصل"[1] ينتمي إلى فن المسرح وهو فن درامي تمثيلي عموما، مما يؤكد درامية هذه الرواية إضافة إلى العناصر الأخرى.

يقوم تقسيم الرواية على الأساس المشهدي، فحوالي ثمانية فصول منهما تقدم مشهدا مستقلا بلغة السينما، بينما جاءت فصول أخرى تحوي أكثر من مشهد قصير _خصوصاً_ بعد الوصول إلى منتصف الأحداث، لتزيد هذه المشاهد من سرعة الأحداث وبالتالي الإيقاع والتوتر الدراميين. ومن الملاحظ على كل مشهد من هذه المشاهد أنها بنيت بأسلوب سينمائي، فهو يتطابق مع كون المشهد السينمائي بمثابة قصة صغيرة له بداية ووسط ونهاية، بحيث تحرك الأحداث وتدفعها للأمام[2]. وهو ما يعد مشهدا فعّالا من الوجهة السينمائية. والفصول هي:

الفصل الأول: مشهد خروج سعيد من السجن/ مشهد مقابلة عليش والمخبر وأخرين في البيت[3].

الفصل الثاني: مشهد سعيد في بيت الشيخ علي الجنيدي(ص٤/١٥).

الفصل الثالث: مشهد سعيد في الجريدة/ مشهد سعيد في الفيلا مع رؤوف علوان(ص٤/٢١).

الفصل الرابع: مشهد سعيد مهران يدخل فيلا رؤوف ويحاول سرقتها(ص٤/٢٨).

---

[1] الفصل (Act): "وحدة أساسية في تكوين المسرحية المقسم فعلها العام إلى وحدات بنائية محددة [....] يمكن تقسيم الفصل الواحد إلى وحدات بنائية صغيرة تسمى المناظر أو المشاهد. انظر: إبراهيم حمادة: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار الشعب، القاهرة، دت، ص ٢٠٦.

[2] انظر: سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ص ٣٧٥.

[3] انظر: **اللص والكلاب**، ٤ / ٧. لكثرة الهوامش سيشار إلى الصفحة في المتن.

الفصل الخامس: مشهد سعيد في قهوة المعلم طرزان ويقابل نور صديقته القديمة(ص٤/٣٢).

الفصل السادس: مشهد سعيد يسرق السيارة والنقود من الشاب الذي كان مع نور(ص٤/٣٧).

الفصل السابع: مشهد سعيد يدخل بيت عليش سدرة ويطلق النار على الرجل(ص٤/٤١).

الفصل الثامن: مشهد سعيد في بيت الجنيدي، ينام ليلته/ مشهد عصر اليوم التالي فيكتشف أنه قتل شخصا آخر(ص٤/٤٣).

الفصل التاسع: مشهد سعيد يذهب الى بيت نور ليلا(ص٤/٤٧).

الفصل العاشر: مشهد سعيد في بيت نور وحيدا/ مشهد يسترجع زمانا قديماً في بيت الطلبة (فلاش باك)(ص٤/٥١).

الفصل الحادي عشر: مشهد سعيد يتذكر موت أبيه ثم أمه وتعرفه رؤوف علوان وكيف سرق أول مرة (فلاش باك)/ مشهد سعيد يغادر إلى قهوة طرزان/ مشهد يعود فيه إلى شقة نور(ص٤/٥٧).

الفصل الثاني عشر: مشهد سعيد في شقة نور/ مشهد سعيد في قهوة طرزان/ مشهد سعيد في شقة نور(ص٤/٦٢).

الفصل الثالث عشر: مشهد سعيد يذهب لقهوة طرزان/ مشهد يهاجم المعلم بياظة ويسلب ماله ويسأله عن مكان عليش(ص٤/٦٦).

الفصل الرابع عشر: مشهد سعيد يرتدى بدلة ضابط/ مشهد يذهب ليقتل رؤوف علوان / مشهد يعود لبيت نور (ص٤/٦٩).

الفصل الخامس عشر: مشهد سعيد في بيت نور وقد علم بمقتل البواب بدلاً من رؤوف(ص٤/٧٣).

الفصل السادس عشر: مشهد سعيد في بيت نور وهي لم تعد/ مشهد سعيد في قهوة طرزان ثم مهاجمة شرطيين/ مشهد عودة للبيت(ص٤/٧٦).

الفصل السابع عشر: مشهد سعيد يغادر شقة نور إلى الشيخ الجنيدي وينام عنده ناسياً البدلة في بيت نور(ص٤/٧٩).

الفصل الثامن عشر: مشهد يذهب إلى بيت نور فلا يجدها/ مشهد يعود إلى الجنيدي/ مشهد فلاش باك/ مشهد يغادر هارباً إلى المقبرة(ص٤/٨٣).

في معرض تحليل هاشم النحاس لرواية "بداية ونهاية" وإمكاناتها، يقول: "أول هذه الامكانات أن الرواية تسير في خط طولي [....] فالأحداث هنا تتوالد عن نفسها في خط واحد لكل الشخصيات معا وفقا لتطور درامي واضح من نقطة البداية إلى نقطة النهاية"[١]. وبناء على ما سبق نجد أن الأحداث في "اللص والكلاب" ١٩٦١ تتبني على التتابع الخطي الزمني دون أن يتوقف السرد، فكل حدث يتسبب في الذي يليه حتى نهاية القصة. كما أن المدة الزمنية التي تستغرقها القصة هي أيام قليلة، مما يجعل هذا التتابع الخطي أمراً واقعاً، فلا نجد في هذه الرواية فصلاً أو مقطعا كاملا من الرواية يقول كما في رواية "الحرافيش"

[١] هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة: المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم**، ص ١٠٥.

١٩٧٧: "وتمر الأيام، وتنمو الحياة وتتفرغ، وتتجمع المصائر في الأفق"[١]. كما نجد أن تقنية الوصف لا تعرقل هذا التتابع. فقد جاء: "ودخلوا حجرة الاستقبال فتفرقوا فوق الكتب والمقاعد. وفتحت النوافذ فاندفع الضوء والذباب، وتبدت في البساط السماوي نقط سود من أثر حروق. وحملق عليش من صورة كبيرة في الجدار معتمداً بقبضتيه عصا غليظة. أما المخبر فقد جلس إلى جانب سعيد"[٢]. يلحظ أن الوصف جاء مندرجاً في السرد لا منفصلاً، ففي الغرفة كتب ومقاعد وهي مظلمة حتى فتحت النوافذ فأندفع الضوء، والبساط السماوي المحروق، كما يوحي الذباب بقذارة المكان.

وحتى على المستوى اللغوي فإن توظيف الأفعال: "وتبدت" و"حملق" توحي دلالتهما الحركية بالسرد المستمر لا بالوصف الذي يبطئ السرد. كما يتدرج هذا التتابع في الشخصيات، فبينما يدع الكاتب الأحداث لتكشف عن شخصية "سعيد مهران" التي لم يعلم المتلقي عنها شيئا إلا من خلال الفعل والحوار نجد _مثلا_ أنه يقدم معلومات جاهزة في بداية "القاهرة الجديدة" ١٩٤٥ عن كل شخصية، بحيث يتوقف السرد المتتابع في الحاضر القائم على العرض ثم يفسح المجال للسارد الذي يعرف كل شيء عن الشخصية[٣].

يعد الحوار عنصراً مهماً في السينما، وإن رأى الكثير أن السينما هي فن الصورة وليست فن الكلمة، إلا أن دور الحوار ينحصر في توصيل الحقائق التي لا يمكن تصويرها

[١] **الحرافيش**: ٧ / ٤٩٨.
[٢] **اللص والكلاب**: ٧ / ١٠.
[٣] انظر: **القاهرة الجديدة**، صص ١ / ٦٦٣، ٦٦٥، ٦٧٢.

بالحدث[1]. فالحوار السينمائي يجب أن يتلاءم مع الشخصية المتكلمة، بحيث يعطي المتلقي معلومات عن المستوى العلمي للشخصية والحالة الاجتماعية والمهنة وغيرها، بحيث "يعبر عن الشخصية صاحبة الكلام، ويبلورها، ويعبر عن الموقف"[2]. جاء في حوار "سعيد" مع "علي الجنيدي" (الشيخ الصوفي):

"_لا تؤاخذني، لا مكان لي في الدنيا إلا بيتك.

ترك الشيخ رأسه يهوي في صدره وهو يقول بصوت هامس:

_أنت تقصد الجدران لا القلب.

تنهد سعيد، وبدا لحظة كأنه لم يفهم شيئاً، ثم قال بصرامة ودون مبالاة:

_خرجت اليوم فقط من السجن.

فأغمض الشيخ عينيه مسائلاً:

_السجن؟

_نعم، أنت لم ترني منذ أكثر من عشرة أعوام، وفي تلك الفترة من الزمن حدثت أمور غريبة، ولعلك سمعت عنها من بعض مريديك الذين يعرفونني..

-لأني أسمع كثيراً لا أكاد أسمع شيئا"[3].

يلحظ فيما سبق أن هناك تعددا في مستويات الحوار، من اللغة الصوفية الرمزية الغامضة التي تمثله شخصية "علي الجنيدي"، إلى لغة بسيطة مفهومة تعكس شخصية

---

[1] انظر: لويس هيرمان: **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ص٢٩٧.

[2] عادل النادي: **الفنون الدرامية**، ص٦٥. وللمزيد انظر: دوايت سوين: **كتابة السيناريو للسينما**، ترجمة: أحمد الحضري، ص ٩٩.

[3] **اللص والكلاب**: ٤ / ١٦، ١٧.

"سعيد مهران". لا نجد كهذه المناسبة بين الشخصية وكلامها بمثل هذا المستوى التعبيري الفعّال في روايات أخرى، بينما نجد في "السراب" مثلا قول أم كامل: "إنهن لا يرمن سعادتك، ولكنهن يردنك مطية لسعادة بناتهن"[١]. ويظهر هنا صوت الراوي لا صوت الشخصية.

إضافة إلى ما سبق فإن الحوار لم يكن طويلاً وهو من سمات الحوار الدرامي وخصوصاً السينمائي[٢]. وعموماً فإن الحوار في جميع صفحات الرواية قصير وموجز، لا كما في بعض الروايات التي قد تصل الجملة الحوارية فيها إلى نصف الصفحة[٣].

يعد الصراع في رواية "اللص والكلاب" ١٩٦١ أساسياً في بنائها، حيث بلغت به الرواية أعلى المستويات الدرامية في أعمال نجيب محفوظ الأدبية، فيقوم الصراع فيها على أطراف عدة: "سعيد مهران" من جهة، ونبوية وعليش ورؤوف علوان من جهة، والسلطة من جهة ثالثة. فهو صراع يقوم على ثلاثة أطراف. ويعد مثل هذا النوع من الصراع الأهم في التعبير السينمائي[٤]. كما أن مما يعطي هذه الرواية دراميتها واقترابها من السيناريو هو تعبيرها عن الحركة بصفة رئيسية، حركة "سعيد مهران" الداخلية، من رغبته الشعورية بالانتقام، ثم اللذة لتحقيق هذه الرغبة ظنا منه أنه قتل "عليش" و"رؤوف"، ثم الإحساس

---

[١] **السراب**: ٢ / ٤٧٢.

[٢] انظر: لويس هيرمان: **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ص ٣٢٨.

[٣] انظر مثلا: **همس الجنون**: الشريدة ٣٢/١؛ **بين القصرين**: ٣٢٠/٣.

[٤] عادل النادي: **الفنون الدرامية**، ص١٣٤.

بالمطاردة. والحركة الأخرى هي الحركة الخارجية، وهي تعم فصول الرواية عموما فكلها تعبير عن الحركة والانتقال في الزمان والمكان.

يرى مدكور ثابت بأهمية عنصر "المفاجأة الدرامية" في خلق البعد التشويقي أثناء كتابة العمل السينمائي[١]. ومن خلال تحليل أحداث الرواية نرى أنها تتأسس على هذا العنصر. ففي الفصل السابع من الرواية يذهب "سعيد مهران" لقتل "نبوية" و"عليش سدرة" لخيانتهما له: "ضغط سعيد على الزناد فانطلقت الرصاصة [....] صرخ الرجل وتهاوى فأدركه بأخرى قبل أن يستقر على الارض، [....] فصاح بها وسيأتي دورك، لا مهرب مني، أنا الشيطان نفسه"[٢]. ثم في الفصل الذي يليه نفاجأ بأن الذي قتله سعيد شخص آخر يدعى "شعبان حسين" ساكن البيت الجديد[٣]. وتتكرر المفاجأة الدرامية في الفصلين الرابع عشر والفصل الذي يليه عندما يقوم "سعيد مهران" بقتل "رؤوف علوان" ليفاجأ بأنه قتل البواب[٤].

وأخيراً فإن مما يلاحظ على الرواية أنها اشتغلت على عنصر مهم من العناصر السينمائية وهو العنصر السمعي من خلال الأناشيد التي كان يرددها الشيخ "علي الجنيدي" ومريدوه: "وعند ذاك علا صوت رخيم مترنما:

واحسرتي ضاع الزمان، ولم أفز   منكم، أهيل مودتي بلقاء

ومتى يؤمل راحة مَن عمره   يومان، يوم قلى ويوم تناء

---

[١] المفاجأة الدرامية تعني: "أن تأخذ بذهن المتفرج وانفعالاته وتوقعاته في اتجاه مسار معين. ثم فجأة تلقي إليه بالمعلومة أو الحدث الذي يصدم كل توقعاته". انظر: مدكور ثابت: **صناعة التشويق في حرفية الكتابة للسينما**، ص ٤١.

[٢] **اللص والكلاب**: ص ٤ / ٤٢.

[٣] انظر: المصدر السابق، ص ٤ / ٤٦.

[٤] انظر: المصدر السابق، صص ٤ / ٧٠، ٧٣.

وارتفعت التأوهات في الأركان، ثم ارتفع صوت آخر يترنم:

وكفى غراماً أن أبيت متيماً   شوقي أمامي والقضاء ورائي

وانتشرت التأوهات مرة أخرى. وتتابع الغناء حتى صفقت اليد داعية إلى الذكر من جديد، فتردد اسم الله بغير انقطاع. واستسلم للسماع، وزحف الليل [....] وامتدت أنغام المنشد وآهات الذاكرين. ومتى يؤمل راحة، وضاع الزمان ولم أفز، والقضاء ورائي"[1].

يبدو أن مجئ هذه الأناشيد على وجه الخصوص بما تحويه من معاني ضياع الزمان وانعدام الراحة والقضاء المطارد، ثم مجيئها من الناحية الزمنية في الوقت الذي كان فيه "سعيد مهران" مطارداً لا ينعم بالراحة ويحس بأن كل شئ يطارده، قد تناسبت مع الحالة التي تمر بها الشخصية، فكانت أشبه بالموسيقى التصويرية التي يستعان بها في السرد السينمائي لكي يحدث التأثير المطلوب. وتعتبر الموسيقى التصويرية في السينما جزءا متكاملا من شريط الصوت وليس من القصة إلا أنها تساهم بشكل أساسي في عرضها، إذ يعد التعبير عن العاطفة والحالة النفسية عن طريق الموسيقى قويا لدرجة أنه يمكن أن يمدنا بمعلومات قصصية[2].

ويلحظ أن الأبيات السابقة ببعديها الغنائي الإنشادي والمضموني قد خلقت بعداً دراميا يضاف إلى الأبعاد السابقة. ونرى أن هذه الأنشودة وردت أيضا في فيلم "اللص والكلاب"[3] ١٩٦٢ المقتبس عن الرواية، وقد كان يمكن الاستغناء عنها لأن الموسيقى حاضرة في الفيلم

[1] **اللص والكلاب**: ص ٤ / ٨٥.

[2] أمين صالح: (ترجمة وإعداد): **الوجه والظل في التمثيل السينمائي**، ص ٣٠٤.؟

[3] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

بالضرورة، فالدور الذي جاءت به في الرواية والإيقاع الذي خلقته أوسع وأشد تأثيرا من الفيلم، لأنها قد عملت على إضافة بعد صوتي للرواية وإن بدا هذا البعد متخيلا. ونقول أخيرا أنه ربما كان اقتراب هذه الرواية من شكل السيناريو مدعاة للدارسين مثل نبيل راغب إلى أن يعد "اللص والكلاب" خروجا لنجيب محفوظ من الشكل الروائي[١].

٢. رواية السمّان والخريف

أما في رواية "السّمان والخريف" ١٩٦٢، (وهي التي تلت "اللص والكلاب") فإن القارئ يجد فيها رواسب سيناريوية، بحيث تلاقت مع هذا الشكل من زوايا عدة؛ كما افترقت معه قليلاً، وهذا طبيعي لأن هذا الاختلاف ما يميز بين الخطابين الأدبي (الرواية) والخطاب السينمائي (السيناريو). وأول ما يلحظ عليها أنها جاءت قصيرة موجزة مكثفة حيث بلغ مجموع صفحاتها مئةً وأربع صفحات.

كما جاءت الرواية معتمدة على صيغة العرض وكما قلنا في تحليل "اللص والكلاب" فإن السينما (السيناريو) تعرض ولا تحكي الحدث، وكل فصول الرواية عموماً تقوم على هذه الصيغة، وشذ عن ذلك بعض الأجزاء من الفصول (١٦، ٢١، ٢٢، ٢٤)، حيث اعتمد جزء منها على صيغة السرد (الحكي) [٢].

أن "السّمان والخريف" ١٩٦٢ تتأسس على التقسم المشهدي. حيث يمكن تقسيمها إلى حوالي سبعين مشهداً سينمائيا (بالمفهوم المشهدي في السينما). ويلحظ هنا أن الفصول

---

[١] انظر: نبيل راغب: **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٥، ص ٢٢٥.

[٢] انظر: **السمان والخريف**: صص ٤/ ١٤٠، ١٥٦، ١٥٩، ١٦٦.

الروائية الخمسة الأولى تتوافق في تقسيمها إلى مشهد سينمائي (وقد ورد هذا في اللص والكلاب من قبل). وهذه الفصول تعبّر عن حالة التوازن في شخصية عيسى. فيتم السرد المشهدي في الرواية بتعيين المكان وديكوراته المختلفة، كما يتحدد الوقت الزمني غالباً.

ولكن مما يبعد هذه الرواية من الناحية الدرامية _إذا ما أصدرنا عليها حكما سينمائياً_ عن السيناريو أن بنية الصراع التي اعتمدت عليها والمتمثلة في الانقلاب الذي حصل لشخصية "عيسى" ومحاولته استعادة توازنه مرة أخرى حتى نهاية الرواية، قد شوهت بدخول خط الحرب على الحبكة في الفصل الثاني والعشرين، وعدم تبادل التأثير بينهما، فقد كان يستمع إلى أخبار الحرب دون المشاركة المباشرة أو غير المباشرة فيها (لكنه هذا الخط الدرامي استثمر في الفيلم بشكل فاعل كما سنرى[1])، مما أدى إلى زعزعة هذه البنية، وابتعادها عن المسار الذي حددت له بدايةً. يؤكد ذلك تغير الصيغة السردية _التي بدأت بها الرواية وانتهت بها أيضاً_ إلى صيغة السرد (الحكي) في ذات الفصل الذي ظهر فيه الخط الجديد.

مما يفصل هذه الرواية عن السيناريو مجيء بعض المقاطع التي تعبر عن الحالات الباطنية والنفسية والشعورية لشخصية " عيسى" كالتذكر والمونولوج... الخ. مثلا: "وحانت من عيسى التفاتة إلى المدفأة المركبة في الجدار فأعجب بشفافية لهيبها الأحمر المتراقص وتذكر المجوس"[2]. فتعبير "تذكر المجوس" لا حاجة للسيناريو به لأنه لا يمكن التعبير عنه في السينما، فقد يكتفي بالنظر إلى النار وهي صورة بصرية موحية. لكن مجيئها في الرواية

[1] انظر في هذه الدراسة: "فيلم السمان والخريف: التوازي مع الرواية"، ص ٢٠٣.

[2] **السمان والخريف**: ص ٩٣/٤.

هنا وغيرها من صور هو ما يعطي الخصوصية للفن الروائي ويميزه عن السيناريو. وفي هذا السياق يرى سد فيلد (Syd Field) أن الرواية عندما تتعامل مع الحياة الداخلية لشخصية ما: مشاعرها، انفعالاتها، ذكرياتها، فإنها تكون واقعة ضمن المشهد الذهني الداخلي للفعل الدرامي (Mindscape)، في حين تروي المسرحية بالكلمات وتصف الأفكار والمشاعر والأحداث في حوار على خشبة المسرح. وأما في السيناريو كما يقول فالأمر مغاير تماما لأنه يتعامل مع الخارجيات، فهو قصة تروى بالصور توضع ضمن سياق من البناء الدرامي[١].

٣. رواية الطريق

أما رواية "الطريق" ١٩٦٤ فهو العمل الذي قارب نجيب محفوظ من خلاله السيناريو بشكل واضح، وربما إلى حد التماهي مع هذا الفن. فأول ما تطالعنا به الرواية مشهد دفن "بسيمة عمران" والدة صابر، وهو مشهد متكامل. ثم يأتي المشهد التالي مسترجعا (Flash Back) يوضح معلومات سابقة عنه وعن أمه وموتها، وحينما ينتهي هذا المشهد يقول: "وها هو الآن يتفحص بعناية ودهشة صورة الزفاف"[٢]. فمنذ بداية الرواية يضعنا السارد الذي لا يحضر بشكل مباشر قط على طول أجزاء الرواية _لأنها تعتمد صيغة العرض_ في "الآن"، فكأن الأحداث تجري في الآن أو الحاضر، وهذه الآنية أو السرد بالحاضر مما تتميز به السينما. وفيما بعد يتكشف للقارئ/ المشاهد وكأنه يرى ويسمع الأحداث.

---

[١] انظر: سِد فيلد: **السيناريو**، ترجمة: سامي محمد، ص ١٥٩، ١٦٠.

[٢] **الطريق**: ص ٤/٣٢٠.

لهذا نرى أن الرواية تتأسس على بعدين رئيسيين، وهما اللذين يوليهما السيناريو أهمية كبيرة وهما: العنصر البصري والعنصر السمعي. "استقبلت الفتاة القادم بنظرة قصيرة ولكنها متغلغلة ثم أدارت وجهها نحو استراحة الفندق إلى يمينها. ووقف صابر أمام المكتب والعجوز عاكف على دفتر يطالعه من خلال عدسة مكبرة يمسك بمقبضها المعدني الصغير بيد مرتعشة [....] وقدم له بطاقته الشخصية. وجعل يسترق النظر إلى الفتاة طوال انشغال العجوز بالبطاقة". أو "ووجد عم خليل أبو النجا بمجلسه وراء المكتب وهو يحادث عم محمد الساوي الجالس إلى يمينه. ولمح في طريقه نفرا من النزلاء يجلسون في الاستراحة ما بين متناول لفطوره وقارئ لجريدة. جاء بكرسي أمام المكتب ثم جلس رافعا يده بالتحية وهويقول: عن إذنك دليل التلفون. وفر الصفحات حتى عثر على حرف السين. سيد.. سيد.. وسيد سيد الرحيمي"[١]. ولا نبالغ بالقول: إن الرواية من أولها إلى آخرها تولي هذين العنصرين أهمية كبرى بتوظيفهما في كل صفحة منها. "دخل كأنما يقصد البوفيه ثم لمحها _مصادفة_ فتهلل وجهه ومضى إلى مائدتها في أقصى المحل والنادل يضع أمامها طبقا بالشطائر وكوبا من عصير البرتقال:" [٢].

وعموما فإن كثيرا من أعمال نجيب محفوظ تستثمر هذين العنصرين، ولكن ما يضاف هنا أن الأحداث تأتي بصورة تعبر عن الحركة، ولا يغيب هنا أن السينما حركة مستمرة. "هوى بيده بكل قوة على الرأس فوق الطاقية، وتراجع ذاهلا عن تكرار الضربة [....] وانتفض الجسم تحت الغطاء انتفاضة خفيفة فيما رأى ثم همد. وبسرعة حول عينيه فاستقرتا على

---

[١] **الطريق**: ص ٤/٣٢٥_٣٢٦؛ ٣٢٩_٣٣٠.

[٢] المصدر السابق: ص ٤/٣٣٦.

النافذة. لم يفكر أبدا في التأكد من موته. اقترب من النافذة ثم فتحها. ومرق منها معتمدا على ساعديه. ردها وراءه وازدرد ريقا جافا لأول مرة. آه هل القضيب ملطخ بالدم؟ والسطح المجاور خال كما توقع. كم الساعة يا ترى؟ وعبر السور [....] وثمة أصوات آدمية آتية من أسفل السلم. أطل من فوق الدرابزين فرأى الدور الثالث غارقا في الظلام. ولكن نورا ينبعث من شقة في الدور الثاني انعكس على الدرابزين والدار وراءه. ومسح القضيب بفردة القفاز اليسرى. ثم قبض عليه بها، وهبط السلم. مر أمام الشقة المفتوحة لا يلوي على شيء، ثم غادر الشقة رجلان أو ثلاثة فنزلوا وراءه فتباطأ حتى أدركوه ثم فاتوه فهبط وراءهم حتى الدهليز، وغادر العمارة كأنه واحد منهم وقد لمح البواب جالسا في حجرته الصغيرة وراء الباب. في الطريق شهق بعمق وزفر"[1].

لقد عبر المثال السابق عن كل حركة قام بها "صابر"، وعموما فهي حركات قد تبدو هامشية وغير مهمة في التعبير الأدبي، فكان من المحتمل أن يسرد بجملة واحدة نزوله إلى الشارع، ولكن حشد مثل هذه العناصر الحركية بالغ الأهمية في التعبير البصري. وإذا كانت الرواية _كما يرى طاهر علوان_ بشكل عام تتأسس على بعدي المقروء_المتخيل، بينما السيناريو يقوم على أبعاد المرئي_المسموع_المتحرك[2]، فإننا نصنف غالبية مقاطع رواية "الطريق" في الأبعاد الثلاثة الأخيرة: المرئي والمسموع والمتحرك.

---

[1] **الطريق**: ص ٣٨٠/٤.

[2] انظر: طاهر علوان: "**السيناريو من الشكل الأدبي الى النوع السينمائي**"، موقع انترنت: http://wscenario.wordpress.com/screens، ص ١، ٢٠١٣/١/١٥

تقوم رواية "الطريق" _بعيدا عن التفسيرات الفلسفية والإديولوجية _فليس هنا مدار التأويل_ على رحلة البحث. ينتقل "صابر" من الإسكندرية إلى القاهرة للبحث عن أبيه الذي أخبرته عنه أمه بأنه حي قبل أن تموت وتتركه وحيدا. وخلال هذا الطريق تواجهه حوادث عدة تؤدي إلى تعقيد الموقف، كما تغذي هذه الحوادث الفرعية خط الصراع الأول (رحلة البحث). وتقترب الرواية من السيناريو (السينما) في موضوعها هذا الذي لا يمكن حصوله في الواقع (المتخيل). "وقالت إلهام وقد غلبها حب الاستطلاع: في المسألة سر عجيب، كأسرار السينما! فقال صابر باسما وهو يرحب في أعماقه بتدخلها في الحديث: أو أن يكشف بالسهولة التي تكشف بها أسرار السينما!"[1].

إن السر السينمائي الذي يتحدث عنه نجيب محفوظ هنا يعطي قرينة بارتباطهما _بشكل خفي_ موضوعا، فقصة الرواية كالقصة السينمائية، وسرُّ هذه الرواية كسرِّ السينما. ولكن ما هو هذا السر السينمائي؟ يبدو أنها لعبة الإخفاء/ الكشف عن المعلومة التي مارسته الرواية وكما اشتغلت عليها السينما من قبل. فمنذ بداية الأحداث، وعند دخول "صابر" الفندق يوهمنا السارد بأن الفتاة التي تجلس إلى جانب عم "خليل أبو النجا" هي ابنته، ثم يتكشف الأمر عن أنها زوجته، ودور الزوجة هذا سيكون له أهميته في الأحداث. وتتمظهر هذه اللعبة[2] (الإخفاء/ الكشف) في المفارقة الدرامية والمفاجأة الدرامية.

---

[1] **الطريق**: ص ٤/٣٣٥.

[2] وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه الثنائية تنسحب على الشخصيات أيضا، فـ"إلهام" _التي تعمل في الصحيفة_ تقوم بكشف الحقائق بحكم عملها نجد أن "صابر" لا يكشف لها الحقيقة إنما يكذب عليها. في حين يكشف "صابر" حقيقته لـ"كريمة" التي تكذب وتخفي عليه سبب تقربها منه وهو استخدامه أداة للقتل.

في عملية البحث عن قاتل "عم خليل" يصرّح عم محمد الساوي أن القاتل هو "علي سريقوس" وأن الشرطة ألقت القبض عليه[1]. ثم نفاجأ في النهاية أنها كانت لعبة من الشرطة بالإشتراك مع "الساوي" للإيقاع بـ"صابر" القاتل الحقيقي. ومفاجأة أخرى عندما يخبر "الساوي" صابر أن زوج "كريمة" السابق ربما يكون مشتركا في الجريمة، حيث يؤكد له أنها لا زالت على علاقة به حينما كان يشاهده وهو يتسلل إلى بيت أمها وهي هناك، فأخذت هذه المعلومة بعقله وجعلته يشك _والقارئ_ في خيانة "كريمة"، ليكتشف في النهاية _ونحن_ أنها مكيدة مدبرة من الشرطة نفذها "الساوي". وقد عملت هذه العناصر الدرامية على خلق بعد التشويق أو (Suspense) الذي يؤدي إلى تماهي المتلقي مع الشخصيات والإحساس بها[2].

ليس هذا ما خلق البعد التشويقي في الرواية فقط إنما المنظور الذي حدده الراوي: "ثم فتح باب الحجرة وسطع النور. انكمش في اضطراب وتوثب. ورأى فوق الأرض ست أقدام. وارتفع صوت عم خليل قائلا: اذهب ياعلي ولا تنس أن تحضر السباك. ذهبت قدمان. وجلس عم خليل على حافة الفراش فاستقرت على بعد ذراع من عينيه"[3]. وقد جاء تحديد المنظور هنا من خلال "صابر" ("ذهبت قدمان") فيرى المتلقي ما تراه الشخصية ويشعر بما تشعر به من خوف وقلق وإحساس بالمطاردة.

وبالوقوف أخيرا عند شكل هذه الرواية نجد أنها قد جاءت في مئة وواحد وعشرين صفحة مما يعني أنها ليست بطويلة، فلو افترضنا كما يقول السينمائيون "أن صفحة واحدة تستغرق

---

[1] **الطريق**: ص ٤٠١/٤.

[2] انظر: ماري_تيريز جورنو: **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور، ص ١٠١.

[3] الطريق: ص ٣٥٦.

دقيقة على الشاشة"[1] لوجدنا أنها تشكل سيناريو فيلم بامتياز. أضف إلى ذلك أن إمكانية تقسيمها إلى مشاهد سينمائية واقعة لا تحتاج إلى أدنى عناء. ولا أعتقد أن نجيب محفوظ أثناء كتابة هذه الرواية لم يكن يفكر في السيناريو/السينما. ونشير أخيرا إلى أنها كانت الرواية الأولى التي تحولت مرتين في السينما العربية: فيلم "الطريق" ١٩٦٤ (عام صدور الرواية)، وفيلم "وصمة عار" ١٩٨٦[2]. مما يدل بالقطع على إمكاناتها السينمائية.

٤. رواية الحب تحت المطر

أما الرواية الأخيرة هنا التي قاربت السيناريو بصورة لافتة أيضا فهي "الحب تحت المطر" ١٩٧٣، وقبل الحديث عن مقاربات هذه الرواية للسيناريو نتوقف قليلا عند مضمونها وهي التي لا تبتعد عن السينما عموما. قلنا سابقا إن السينما تشكل ثيمة أساسية في هذه الرواية، كما تدخل في بنائها العام وحتى الخاص، فعلى الصعيد اللغوي نرى أن ورود لفظة "سينما" في هذه الرواية كثيرا[3]، كما وردت لفظة "سيناريو" مرتين: "فأجاب مرزوق: أجل، قرأته في السيناريو، وهو يصور بطولة خارقة". وأيضا: أحب أولا أن أدرس دوره في السيناريو"[4]. فورود مثل هذا التعبير في البنية اللغوية للرواية من الضروري الوقوف عليه؛ فغالبية الشخصيات لها علاقة بالسينما: "مرزوق" الذي أصبح ممثلا سينمائيا ثم ترك

---

[1] انظر: سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ص ٦١٣.

[2] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة. وستفرد الأطروحة هذين الفيلمين بدراسة سردية مقارنة مع الرواية في الفصل الأخير، انظر في هذه الدراسة: ص ٢٠٥.

[3] **الحب تحت المطر**: انظر مثلا: ص ٥٧١/٦، ٥٨٤، ٥٩١، ٦٤٩، ٦٥٣، ٦٣٦.

[4] المصدر السابق: ص ٥٩٨/٦، ٦٥٣.

التمثيل، و"محمد رشوان" المخرج السينمائي، و"فتنة ناضر" الممثلة السينمائية، و"منى زهران" التي حاول "محمد رشوان" أن يجعل منها ممثلة سينمائية، والمخرج "أحمد رضوان"، و"عليات" التي حاول هذا المخرج أن يجعل منها ممثلة سينمائية أيضا، والشخصية المهمة هنا أيضا "حسني حجازي" المصور السينمائي.

إن السينما هنا ليست مجرد ثيمة وجزءا من موضوع الرواية بل إنها قد لعبت دورا مهما في تشكيل الأحداث، فـ"مرزوق" الذي أثار منظره هو وأصدقاؤه أحدَ المارة، عندما كانوا يتسكعون ويعربدون في الشارع، فقال: "اخجلوا من أنفسكم، واذهبوا إلى الجبهة إن كنتم رجالا.. ولم يخجل أحد فيما بدا أيضا. وتساءل صوت: لم يريد أن يرسلنا إلى الجبهة قبل الأوان؟"[١]. يصبح في السينما بطلا في فيلمه الأول الذي جسد فيه دور العسكري الذي يقاتل في الجبهة: "ووقف أمام إبراهيم في زي عسكري واحد يتبادلان النظر والابتسام. وقالت عليات مخاطبة أخاها إبراهيم: إنه يلعب دورك في الفيلم!"[٢]. بينما كان "إبراهيم" هو الذي يقاتل حقيقة في الرواية، ففقد عينيه في الحرب، لكنه تجاوز أزمته وتزوج من "سنية"، بينما لم يستطع "مرزوق" أن يتجاوز ما حصل معه عندما تشوه وجهه وترك التمثيل، كما لم يستطع الاستمرار مع "فتنة ناضر" التي تزوجها تاركا خطيبته "عليات"، حتى لم يعد له دور رئيسي _كما مثّل الدور_ ولا حتى في السينما نفسها: "حذار من الأدوار الثانوية فهي شرك لا فكاك منه"[٣]. حيث لم يعد يعرض عليه أحد أدوارا رئيسية بسبب صورة وجهه المشوهة.

---

[١] **الحب تحت المطر**: ص ٥٨٣/٦.

[٢] المصدر السابق: ص ٥٩٨/٦.

[٣] المصدر السابق: ص ٦٥١/٦.

فضلا عن أن عملية السرد تنجز بأسلوب العرض لا السرد (الحكي) وفضلا عن التتابع المستمر للأحداث، والتعبير عن الحركة، نجد أن الرواية على المستوى البنائي تتكون من خمسة وأربعين مقطعا أو فصلا روائيا، يعتمد فيها نجيب محفوظ التقسيم المشهدي _بالمفهوم السينمائي_ للأحداث. إن ثلاثة وثلاثين من هذه المقاطع ينطبق ويتوافق مع التقسيم المشهدي للسيناريو، ففي كل مشهد زمان ومكان ما تقع فيهما الأحداث، بحيث يبدأ المشهد بحدث مستمر إلى أن ينتهي ثم يبدأ مشهد جديد، إلا أن هناك أحداثا جاءت بصورة محكية لا بصيغة العرض، كما في بدايات المقاطع: العاشر والسابع والعشرين والثاني والثلاثين والثامن والثلاثين[١]، بينما خرج اثنا عشر فصلا عن هذا التطابق، حيث احتوى كل منها على العديد من المشاهد السينمائية.

يمكن وصف الأحداث في هذه الرواية بأنها "ميلودرامية"، وربما من الضروري هنا التوقف عند مفهوم "ميلودرامي" في الأدب والسينما، ليتبين مدى هذا التقارب. تعني الميلودرامية في الأدب جملةً من التعبيرات العاطفية القائمة على الصدف البعيدة عن المنطق والغارقة في الخيال، حيث تعبرُ أطروحاتها في أغلب الأحيان عن أفكار المدرسة الرومانسية، وأما في السينما فهي تعني مزيجا من الواقعية والمنطقية وكذلك من الخيال الشعوري والتعبيرات العاطفية[٢]. وترد هذه الكلمة على لسان "حسن حمودة" المحامي.

---

[١] انظر: **الحب تحت المطر**: ص ٥٩٢/٦، ٦٣٨، ٦٥١، ٦٦٦.

[٢] انظر: **المعجم المسرحي**: **مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٧، صص ٤٩٦، ٤٩٩؛ الميلودراما بين السينما والأدب: موقع انترنت: http://www.mexat.com/vb/showthread.php?t=322330، ص١، ٢٠١٢/٧/٢٢.

"فقالت نهاد: أمامك فرصة نادرة فتزوج منها. فضحك عاليا وقال: نهاية ممتازة لميلودراما، أما اليوم فإنها اليوم قوادة يشار لها بالبنان"[1]. فالميلودراما وصف ينسحب على كل أحداث رواية "الحب تحت المطر"، وهو من جملة السمات التي ميز بها هاشم النحاس الأفلام التي كتبها نجيب محفوظ[2]. إذن الأحداث في الرواية خيالية لا يمكن أن تحدث في الواقع، إلا أنها تسير بشكل منطقي وواقعي، وهذا ما يجعلها تقترب من سيناريو الأفلام السينمائية الميلودرامية التي كان قد كتبها محفوظ، بحيث تكاد هذه الرواية تخرج من بين رواياته لتوضع جنبا إلى جنب مع أعماله السينمائية.

أما من حيث الشكل الخارجي فتقع الرواية في مئة وعشرين صفحة من القطع المتوسط، وهو طول مناسب لسيناريو فيلم يبلغ طوله مئة وعشرين دقيقة. وهو أساس وارد لتحديد طول الفيلم عند كتاب السيناريو: "أن صفحة واحدة من السيناريو تساوي دقيقة على الشاشة[3].

---

[1] **الحب تحت المطر**: ص ٦/٦٣٧.

[2] انظر: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة**: **المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم**، ص ٢٣.

[3] انظر: سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ص ٦١٣.

الفصـــل الثالث

تقنـــيات المشـــــهد الســينمائي

تعدّ التقنية المشهدية إحدى أهم تقنيات السينما، وهي ترتبط بعناصر مهمة من عناصر تشكيلها وهو السيناريو (كونه يقطع القصة إلى مشاهد)، وعنصر التصوير، وعنصر المونتاج. إذ يتم سرد القصة في السينما عن طريق المشاهد، ولا طريقة غيرها للسرد، فالغاية من المشهد كما يقول سِد فيلد (Syd Field) هي" دفع القصة إلى الأمام"[1]. وعليه فكل مشهد آت تكون له علاقة بالمشهد الذي قبله وبالمشهد التالي في سلسلة متصلة تؤدي إلى تطور الحدث ونموه وتصاعده وصولاً إلى نهاية القصة، فالمشهد حسب فيلد هو جوهر السرد في السينما، إلا أن هناك أفلاما قليلة جدا تتأسس على مشهد واحد.

ويعرف المشهد (Scene) بأنه "جزء من قصة الفيلم، يقع في مكان محدد ووقت محدد، ويروي فترة مستمرة، طويلة أم قصيرة من البناء الدرامي، ويتم تصويرها في عدة لقطات، أو لقطة واحدة في بعض الأحيان، دون تغير في الزمان أو الانتقال من هذا المكان"[2].

---

[1] سد فيلد: **السيناريو**، ترجمة: سامي محمد، ص١٣٧.

[2] أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: **معجم الفن السينمائي**، ص ٣٠٤.

كما يعرفه آخر على أنه "التقسيم الجزئي من المساحة الكلية للفيلم السينمائي "[١].

فالقصة هي تدفق متواصل من التطورات، وتأتي المشاهد هنا لتمثل أحداثا معينة من هذا المجرى المستمر للقصة. ولا يحدد طول المشهد أيةُ ضرورات مادية ولكن يتحدد فقط تبعاً لاحتياجات القصة، كما لا يتم تفريق مشهد عن آخر بما يحتويه من حدث ولا بدخول وخروج الممثلين ولكنه يتحدد بتغيير المكان أو الزمان[٢].

على هذا فإن المشهد أو السرد بالمشاهد يعني الانتقال من وحدة زمنية إلى وحدة زمنية أخرى، أو من وحدة مكانية إلى وحدة مكانية أخرى، وهذا _بحسب أشرف خوخة_ما أتاحته السينما للرواية والفن القصصي عموما، بينما لم يتح ذلك لفن المسرح الذي يعتمد أساساً في عملية السرد على المشهد. _لأنه كما يقول_ إذا ما أريد الانتقال من وحدة زمنية إلى وحدة زمنية أخرى في المسرح فإن ذلك لا يتم إلا بإنزال الستار أو بإنهاء المنظر بإظلام المسرح. أما السينما فيمكنها دائماً الانتقال اللحظي من وحدة زمنية إلى أخرى بوصل لقطتين ببعضهما، وكذلك فيما يتعلق بعنصر المكان، حيث تنتقل السينما من مكان لآخر في لحظة، دون الحاجة إلى التوقف لتغير المكان كما هو في المسرح، والأمر الآخر أن السينما يمكنها تغير وجهة نظر المتفرج (الكاميرا) داخل المكان الواحد من حيث مسافة الكاميرا وزاويتها[٣].

وعلى الرغم من تقارب المسرح من السينما من حيث اعتماد كل منهما على السرد المشهدي، إلا أن الرواية تظل الألصق بهذا الفن وذلك لسهولة الانتقال الزماني والمكاني في

---

[١] يوجين فال: **فن كتابة السيناريو**، ترجمة: مصطفى محرم، ص٥٢.

[٢] انظر: يوجين فال: **فن كتابة السيناريو**، صص ٥٢_٥٣.

[٣] انظر: أشرف فهمي خوخة: **الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، ص ١٢٣.

الرواية تماما كما في السينما، فالكاتب الروائي والقصصي ينتقل بين مكان وآخر أو زمن وآخر بوضع نقطة ثم يبدأ بمكان أو زمان جديدين وبشكل متواصل دون توقف.

لقد تنبه الفن القصصي (الرواية والقصة القصيرة) إلى المشهد السينمائي فاستعارت منه أدواته التقنية المتعلقة به كالإضاءة، ولقطات التصوير البعيدة والقريبة. ثم لجأت بعض الأعمال الأدبية _وهو الأهم_ إلى أسلوب التقطيع المشهدي في السرد، بمعني تقسيم الأحداث إلى زمان ومكان ثم إلى زمان ومكان آخرين.

وربما كان من الضرورة أن يتجلى هذا كله في أعمال نجيب محفوظ الذي ظل الأقرب من الفن السينمائي. فما يرد _على سبيل المثال_ في"الحلم رقم٥" من قصة "رأيت فيما يرى النائم" الذي يصور دخول السارد إلى أستديو ومتابعته تصوير مشهدين سينمائيين متغايرين، أحدهما لشخصية "عمر بن الخطاب" والثاني لشخصية "جحا": "وتابعت المشهد الذي تدور الكاميرا لتصويره وسط جمع من الفنانين والفنيين يتابعونه [....] وكان المشهد يمثل صحراء مترامية ليس بها قائم سوى نخلة فارعة رقد تحتها عربي متلفعا بعباءته. ويدخل المشهد رجلان، عربي وأعجمي، يقتربان من النائم، ثم ينحني العربي فوقه قائلا بإجلال: يا أمير المؤمنين! [....] فيقول الرجل في انبهار: عدلت فأمنت فنمت.. وعند ذاك ينتهي تصوير اللقطة.. ينظر المنتج إلي قائلا: أخيرا سمحت الرقابة بإنتاج فيلم عن سيدنا عمر[....] لقد اقتضى السعي أن نطلب وساطة الرئيس الأمريكي ريجان". والمشهد الآخر: "رجعت إلى البلاتوه رقم١ لمشاهدة تصوير لقطة جديدة. كان المشهد الذي يجري تصويره هو نفس المشهد السابق [....] إنه نفس الممثل ونفس المنظر ولكنه لا يمكن أن يكون الفاروق عمر

[....] وانتهى تصوير اللقطة فأعقبه همهمة من الاستحسان. وسألت المنتج عن معنى وجود جحا في فيلم عمر وكيف يقوم بالدورين ممثل واحد، فضحك طويلا وقال: إني أنتج فيلمين في وقت واحد، أحدهما عن عمر والآخر عن جحا في بلاد العرب، ورأيت أن أستفيد من كل منظر مشترك توفيرا للجهد والمال"[١].

إن النص السابق يعد دلالة واضحة على وعيه الدقيق بمفهوم المشهد بالمعنى السينمائي، وعلى حضور هذا الوعي في أعماله الأدبية. كما أنه يدل على المفارقة والتناقض التي تبدو ظاهرة في الرقابة، التي رفضت الفيلم بينما وافقت عليه بوساطة الرئيس الأمريكي؛ والمفارقة عند المنتج الذي رأى أن يصور مشهدين في البلاتوه نفسه توفيرا للجهد والمال؛ والممثل الذي جسد دورين مغايرين، وربما لم يكن هذا سيبرز واضحا دون هذين المشهدين المختلفين.

١. الإضاءة والسرد

تعد الإضاءة من العناصر المهمة في المشهد، وهي عند مارسيل مارتن (Marcel Martin) تأتي بعد الكاميرا في تعبيرية الصورة، حيث تحدد انحناءات واستدارات الأشياء، كما تعمل على خلق البعد المكاني، وأيضا تخلق جواً انفعاليا، كما لها تأثيرات درامية مهمة[٢]. ويرى هاشم النحاس أنها بمثابة خلفية للصورة، إذ أن لها أهمية في إبراز الموضوع،

---

[١] **رأيت فيما يرى النائم**: رأيت فيما يرى النائم، صص ٧٦، ٧٧.

[٢] انظر: مارسيل مارتن: **اللغة السينمائية**، ص ٥٣، ٥٤.

فالإضاءة تختلف درجتها وموقعها في حالة الحزن عن الخوف أو الحب أو التوتر[1]. وقد عمل نجيب محفوظ على توظيف هذا العنصر في العديد من المقاطع الروائية أو القصصية.

في رواية "بداية ونهاية" (١٩٤٩) يصور نجيب محفوظ مشهد دخول "نفيسة بيت "سلمان جابر" مستثمراً هذا العنصر المهم: " ودخل وراءها وأغلق الباب [....] وارتفع وجهها إلى السقف في انتظار النور [....] وهمست في خوف: النور. فقال معتذراً: مصباح الصالة تالف، فقالت في ضيق: أشعل أي مصباح نستضيئ بنوره [....] وسار بها ببطء وجنباهما ملتصقان [....] ثم أخذت تألف الظلمة رويداً فلاحت لها في الظلام أشباح كراسي [....] وقالت: بحدة: أشعل المصباح فقد ضقت بالظلمة [....] فتلمس يدها في الظلام حتى عثر بها فرفعها إلى فمه فقبلها مرة ومرة ثم قال بصوت مضطرب: بل تجلسين لتستريحي، وستألفين الظلمة فلا تزعجك [....] وشعرت بيده تتناول يدها فهمّت بجذبها ولكنها عدلت عنه وكأنها استخفت نفسها، فأبقتها بين يديه"[2].

تتفاعل هنا عناصر الحدث مع عنصر الإضاءة التي حددها نجيب محفوظ بدقة، فالبيت المظلم والإحساس بالخوف نراه يتلاءم مع شخصية "نفيسة" التي كان دخولها في هذا البيت نقطة تحول في حياتها _التي أصبحت فيما بعد امرأة ساقطة_ فقد كانت مترددة عند دخولها ثم أصبحت تعتاد الظلام كذلك قد سلمت نفسها بعد تردد. كما يبدو هنا واضحا الدور الذي لعبته الإضاءة لإعطاء البعد الدرامي والتوتر في هذا المشهد الروائي. وربما

[1] انظر: هاشم النحاس: **دراسات سينمائية**، ص٣٠.

[2] **بداية ونهاية**: صص ٧٢٤/٢، ٧٢٥.

تطابق هذا المفهوم مع معطيات المفهوم السينمائي للإضاءة، فهي "تساهم في خلق جو المشهد، وخلق الإحساس بالعمق المكاني، وخلق جو انفعالي إلى جانب المؤثرات الدرامية"[١].

في الرواية نفسها أيضا تؤسس الإضاءة مشهدا حيويا لم يكن بهذه الدرجة من قوة التعبير لولا هذا العنصر، فهو يفتح المجال لظهور مسائل تعبيرية أخرى كالسمع واللمس. جاء هذا في مشهد اللقاء الأول بين "حسن" و"الست سنية": وأغلق الباب فوجد نفسه في ظلام دامس. وحدثته نفسه أن يتحسس وضع الزر الكهربائي ليضيء الحجرة ولكن سرعان ما عدل عن خاطره، ووقف مستندا إلى الباب منتظرا أن تألف عيناه الظلام. وساد صمت شامل حينا ثم مضت أذناه تلتقطان حس انفاس تتردد، فصغى إليها مبتسما، وتوقع فعلا أو قولا ولكن لم يحدث شيء. واتجه على مهل [....] حتى مست ركبته شيئا صلبا، جسه بيده فأدرك أنه حافة فراش خشبي، ووقف ينظر إلى اسفل بعينين براقتين حتى شفت الظلمة الشاملة عن كتلة مظلمة ممتدة لا تبين لها معالم. وهوى بإبهامه رويدا رويدا حتى انغرست أنملته في لحم طري ثم انبعثت تحت اصبعه رجفة وندت عن الظلمة ضحكة مكتومة.. ثم أضاء النور وأخذ يرتدي ثيابه"[٢].

في "بين القصرين" (١٩٥٦) تتفاعل الإضاءة مع مضمون المشهد الذي يرسمه نجيب محفوظ في بداية الرواية: "وتناولت المصباح ومضت به إلى الصالة، ومنها إلى الدهليز الخارجي حتى وقفت في رأس السلم، وترامت إليها صفقة الباب الخارجي وهو يغلق، وانزلاق المزلاج، وتخيلته وهو يقطع الفناء بقامته المديدة مستردا هيبته ووقاره، خالعا مزاحه الذي لولا

[١] أمين صالح: (ترجمة وإعداد): **الوجه والظل في التمثيل السينمائي**، ص ٢٩٣.

[٢] **بداية ونهاية**: صص ٧٦٩/٢.

استراق السمع لظننته من مستحيل المستحيلات، ثم سمعت وقع طرف عصاه على درجات السلم فمدت يدها بالمصباح من فوق الدرابزين لتنير له سبيله"[1]. ويبدو أن مشهد استقبال "أمينة" لزوجها وهو مشهد يبدو من وجهة نظرها، كان للإضاءة دور بارز في خلق أبعاده وفي وصف ملامح شخصية زوجها "أحمد عبد الجواد"، حيث أضفت الإضاءة عليه مزيدا من الهيبة والوقار في نفس "أمينة"، لذا جاء الضوء خافتا فلم تبد ملامحه، في حين جاء العنصر الصوتي والخيال ("وتخيلته") تعويضا عن الإضاءة، كصوت الباب، وصوت انزلاق المزلاج، وصوت وقع العصا على درجات السلم مما زاد من الإحكام في رسم صورة "أحمد عبد الجواد" في نفس "أمينة".

ومن المواطن التي استثمر فيها نجيب محفوظ عنصر الإضاءة في الرواية نفسها: "وتقارب الأشباح الثلاثة في شكل هرمي _كما بدا على الضوء الخافت النافذ من الحجرة والمنعكس على أرضها فيما يلي الباب المفتوح على هيئة متوازي الاضلاع_ مذبذب الأطراف تبعاً لذبذبة ذبالة المصباح الذي تعرض _بترك الباب مفتوحاً_ إلى تيار وإن نسم من خصاص النافذة إلى الصالة همسات تذيع سرا"[2]. فهو يحدد فيما سبق الإضاءة بشكل دقيق، حيث لا تظهر صورة الشخصيات الثلاثة: وإنما تظهر ظلالهم المنعكسة مما يناسب مضمون المشهد حيث "كامل" الصغير يفضي إلى أختيه بالسر الذي سمعه من أمه "وفهمي".

[1] **بين القصرين**: ص ٣/ ١١.

[2] المصدر السابق: ص ١٠٢/٣.

ويبدو أن الإضاءة في "اللص والكلاب" (١٩٦١) قدمت دورا مهما في السرد في مشهد دخول "سعيد مهران" وقتله "شعبان حسين" الرجل البريء. جاء فيها: "اقترب من الباب حتى كاد يلتصق به، وصوب مسدسه إلى الداخل [....] وفُتح باب من الناحية اليسرى فخرج منه ضوء خفيف، ثم لاح شبح رجل يتقدم في حذر. ضغط سعيد على الزناد فانطلقت الرصاصة كصرخة عفريت في الليل"[١]. والاعتقاد الخاص أن تحديد درجة الإضاءة هنا كان له الدور الأبرز في الخطأ الذي ارتكبه "سعيد مهران"، فالضوء الخفيف جعل الرجل يبدو شبحا، مما يعني أنه لم يتعرف على الشخصية، وهي "شعبان حسين" وليس "عليش سدرة" المقصود الذي جاء "سعيد" لقتله. وعموما فالإضاءة المنخفضة عادة ما تستخدم _سينمائيا_ في مشاهد التوتر الدرامي[٢]. وليس حدثا متوترا كمقتل شخص.

إن هذا الخطأ الذي ارتكبه "سعيد" سيؤدي لاحقا إلى تعقد الأحداث وسيرها في خط ما تحيط كلها بـ"سعيد مهران" كان أولها هذا الخطأ، فلو كانت شخصية "شعبان حسين" واضحة أمامه لما أقدم على قتله. أما في فيلم "اللص والكلاب" (١٩٦٢) [٣] فقد تحول هذا العنصر الذي صور مشهد إطلاق النار بأن دق "سعيد مهران" الباب وعندما جاء "عليش" لفتح الباب انعكس خياله على زجاج فتحة الباب فأطلق عليه النار.

وجاء في "الطريق" (١٩٦٤): "أشعل لها سيجارة وهو يقول: ظننتك غير مدخنة. نادراً جداً ما أدخن! وترك العود يعكس على جسدها ضوءه، ولكنها نفخته فساد الظلام وانتشرت

---

[١] **اللص والكلاب**: ٤٢/٤.

[٢] انظر: سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ص ٤١١.

[٣] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

رائحة فسفورية خفيفة"[١]. إن إضاءة "صابر" للعود وتركه يكشف شخصية "كريمة" وقيامها بإطفائه، يمكن أن يكون _على نحو تأويلي_ بأن يفصح عما بداخل "كريمة" التي كانت تخدع "صابر" وتخفي عنه السبب من تقربها منه وهو أن يقوم بقتل زوجها "عم خليل أبو النجا". ويبدو أن هذا التاويل مبرر على نحو ما حيث يبرز دور الإضاءة في التعبير عن الشخصيات ومضمون المشهد السينمائي، كأن تبدو متعارضة أو شجية أو طبيعية[٢].

وفي رواية "الشحاذ" (١٩٦٥): "ودعت الموسيقى إلى الرقص فمضى بها إلى المرقص وعندما أحاط خاصرتها بذراعه وهام في وجدانه شذاها حلا الليل ورقت الرطوبة وازدهرت مجامع الأشجار المتلألئة بالأحمر والأبيض من المصابيح"[٣]. ويتضح هنا تفاعل فضاء المشهد ومكوناته مع المشاعر التي انطوت في شخصية "الحمزاوي" بعد الرقص. وفي موضع آخر: "ولما أضاء نور الحجرة رأى زينب جالسة فوق كرسي التسريحة تتطلع إليه بعين كسيرة من الضوء والحزن"[٤]. ولا يخفى هنا دور الإضاءة وتحديد درجتها لإضفاء الحزن والشحوب على شخصية "زينب" زوجته. وكذلك في "أولاد حارتنا" يبرز دور الإضاءة في رسم المشهد بحيث يتناسب الضوء المرتعش مع حالة "أدهم" المتجهم المضطرب القلق بعدما أفضى لزوجته بسرٍ وهو عزمه على الإطلاع على حجة الإرث، وهو الفعل الذي لم يجرؤ عليه أحد. جاء في الرواية: "وتحول نحوها مقطباً فبدا وجهه على ضوء المصباح

[١] **الطريق**: ٤/٣٤٨.
[٢] ماري_تيريز جورنو: **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور، ص ٣٥.
[٣] **الشحاذ**: ٤/٥٨٤.
[٤] المصدر السابق: ٤/٥٨٦.

المرتعش بالنسيم المتسلل من النافذه متجهماً، ضعيفاً على رغم تجهمه"[1]. ويعد هذا في السينما من قبيل "المؤثرات الدرامية" السالفة الذكر.

تؤدي الإضاءة دورا فعالا وحيويا في رواية "حضرة المحترم" في المشهد الذي ضم "عثمان بيومي" ورئيسه في العمل "سعفان بسيوني" في شرفة بيت الأخير حيث دعاه لزيارته ومضمرا في أن يزوجه ابنته: "لعلك في حاجة إلى الترفيه، هذا ما أقوله لنفسي كثيرا.. قال سعفان ذلك وهو ينظر بوجه تضيء أنوار الفرح أجزاء منه وتتوارى أجزاء في الظلال. وقال أيضا: عمرك يجري في العمل والدراسة ولكن الحياة تطالبنا بأشياء كثيرة.."[2]. ثم جاء بعد ذلك: "وأطرق وهو يقول بصوت كئيب: كم كنت أود.. وسكت كأنما غلبه الانفعال. تراجع الكهل عن ضوء المصباح فمضى في الظل. لا مفر من ذلك ولكن عليه أن يحافظ على صداقته ما وسعه الجهد والحيلة. وجاءه صوت الرجل من الظل: ومتى تستطيع الوقوف على قدميك"[3].

ويبدو هنا الدور الذي قدمته الإضاءة في تقديم المعلومات المتعلقة بشخصية "سعفان بسيوني"، ولا سيما الكشف عما بداخلها، حيث أدى تغير الموقف إلى تغير الإضاءة، لأن الإضاءة عموما تقوم بالكشف عن الشخصيات وخصوصا ما يتعلق بالأمور النفسية[4]. ولعل دور الإضاءة يظهر أكثر وضوحا في تصوير البعد النفسي للشخصية في قصة "الفجر

---

[1] **أولاد حارتنا**: ص/١٨٨.

[2] **حضرة المحترم**: ص ٢١١/٧.

[3] المصدر السابق: ص ٢١٤/٧.

[4] انظر: يوجين فال: **فن كتابة السيناريو**، ص ٢٩.

الكاذب": "وأضواء السيارت المبهرة اقتحمت الأعين. وذكريات متلاطمة تفعل بإحساسي ما تفعله أضواء السيارات المبهرة ولكنها تختفي وتضيع قبل أن أقبض عليها"[١]. ويبدو هنا تصريح جلي بالأثر المتشابه الي تفعله أضواء السيارات التي تأتي وتمر مسرعة وبين الذكريات التي تفجأ ذاكرته وتمر مسرعة كذلك. وهناك الكثير من المشاهد التي يستثمر فيها نجيب محفوظ هذا العنصر في الكشف عن الشخصيات أو لتأدية دور في الحدث أو السرد[٢].

٢. اللقطات البعيدة والقريبة (Long shot,Close up)

يعد التصوير جزءاً مهماً من عناصر السينما، وهو التجسيد المادي للسيناريو، حيث يتم به تسجيل الأحداث على الشريط السينمائي ليتم عرضه لاحقا. ويرتبط بالتصوير عناصر مهمه يوليها المصور والمخرج عموماً أهمية كبيرة وهي حركة الكاميرا، وزاويتها، وبعد الموضوع المصور أو قربه عنها، وهو ما يعرف بحجم اللقطة. وحجم اللقطة هو "النسبة بين حجم موضوع التصوير الذي يظهر على شاشة العرض وبين الشاشة نفسها المحددة بالإطار، وتختلف هذه النسبة من لقطة إلى أخرى تبعاً لاختلاف المسافة بين آلة التصوير وموضوعه"[٣].

---

[١] انظر: **الفجر الكاذب**: الفجر الكاذب، ص ٢٠٦/١٠.

[٢] انظر مثلاً: **اللص والكلاب**، ص ٢٧/٤، ٤٨، ٥٣؛ **بيت سيء السمعة**، ص٤٣٤/٤؛ **أولاد حارتنا**: ص ٢٧٩/٥، ٤٢٩، ٤٥١؛ **حكاية بلا بداية ولا نهاية**، ص ١١/٦؛ **الحب تحت المطر**: ٦١٨/٦؛ **الحرافيش**: ٣٩٧/٧، ٣٩٩،٤٦٦.

[٣] عبد التواب حماد: **السينما في أدب نجيب محفوظ**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أفاق السينما، ٢٠٠٣، ص٤١.

إن أي تغيير في العناصر السابقة كحجم اللقطة أو حركة الكاميرا أو زاويتها سيؤدي إلى تغير في المنظور السردي الذي تروى به القصة، والذي يتم من خلاله توجيه المتلقي نحو شيء محدد. كما يرتبط هذا التغير وينعكس على الإيقاع من حيث السرعة والبطء أو التوتر أو الهدوء والاستقرار[١]. ونجد في أعمال نجيب محفوظ الأدبية توظيفا لمعطيات عنصر التصوير ومتعلقاته في اللقطات البعيدة والقريبة.

يفتتح نجيب محفوظ رواية "كفاح طيبة" ١٩٤٤ بلقطة بعيدة للسفينة وهي تسير وسط النهر وهي لقطة تستخدم لإعطاء أكبر قيمة من المعلومات إضافة لكونها تكتسب أهمية في التأسيس والتمهيد للمشهد[٢]. جاء في مستهل الرواية: "كانت السفينة تصعد في النهر المقدس، ويشق مقدمها المتوج بصورة اللوتس الأمواج الهادئة [....] بين شاطئين انتثرت على أديمها القرى، وانطلق النخل جماعات ووحدانا، وترامت الخضرة شرقا وغربا، وكانت الشمس تعتلي كبد السماء [....] وقد خلا سطح الماء إلا من بعض زوارق صيد جعل أصحابها يوسعون للسفينة الكبيرة". ثم يتبعا بلقطة قريبة: "وكان يتصدر المقصورة رجل بدين قصير القامة، مستدير الوجه، طويل اللحية، أبيض البشرة، يرتدي معطفا فضفاضا ويقبض بيمناه على عصا غليظة ذات مقبض ذهبي"[٣]. ويبدو أن نجيب محفوظ غالبا ما

[١] انظر: هاشم النحاس: **دراسات سينمائية**، ص٢٢٧.

[٢] انظر: سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ص ١٩٠، ١٩٢.

[٣] **كفاح طيبة**: ص ٤٨٣/١.

يوظف مثل هذه اللقطة في افتتاحية الكثير من الروايات والقصص، لكنها تقل بل تكاد تختفي في المقاطع الداخلية للنص[1].

في "خان الخليلي" ١٩٤٦ تؤسس بداية الرواية لفضاء سيكون له الدور الفاعل في السرد: "كان بها نافذتان فرغب في أن يلقي نظرة عجلى من كل منهما، فدلف من اليمنى وفتحها، وكانت تطل على الطريق الذي جاء منه، ومنها استطاع أن يتبين معالم الحي من عل، فرأى أن العمارات شيدت على أضلاع مربع كبير المساحة، وأقيمت في ساحة المربع التي تحيط بها العمارات مربعات صغيرة من الحوانيت[....] ثم تحول إلى النافذة الأخرى التي تواجه باب الحجرة وفتحها فرأى منظرا مختلفا، ففي أسفل طريق ضيق يوصل إلى خان الخليلي القديم[....] وعلى الجانب الاخر من الطريق جانب من عمارة تواجه نوافذها وشرفاتها عن قرب"[2]. يصف السارد غرفة "أحمد عاكف" والأماكن المطلة عليها لاسيما العمارة الملاصقة، التي سيكتشف لاحقا أنها تطل على حجرة "نوال" التي سيحبها والتي سيكتفي بالنظر إليها من هذه النافذة. ومن هذا الفضاء المحدد نفسه سيكتشف "أحمد" العلاقة بين شقيقه "رشدي" وبين "نوال" عندما يراها تنظر إلى نافذة الغرفة المجاورة. ويعد هذا الإخفاق في الحب من جملة ما كان يعانيه أحمد عاكف ("الكهل").

في رواية "الطريق" (١٩٦٤) جاء: "ودلف من نافذة عالية وأطل على ميدان صغير في الطرف الشمالي من الشارع، تتوسطه فسقية تعج نافورتها رذاذا على غلمان مهللين". كما جاء أيضاً: "وفتح النافذة [....] رأى سماء مغلفة بالسحب السمراء، وفي الأفق الشرقي نضح

[1] انظر مثلا: **رادوبيس**: ص ٣٣٤/١؛ **القاهرة الجديدة**: ٦٥٨/١؛ **خان الخليلي**: ٧/٢؛ **ميرامار**: ٧/٥؛ **الحب تحت المطر**: ٥٦٥/٦.

[2] **الطريق**: ١١/٢.

بياض ناصع، وعلى الأرض الخالية سعى فوج من العمال والباعة"[1]. يلحظ في النص السابق أن نجيب محفوظ يوظف اللقطة البعيدة، فتظهر اللقطة الأطفال من نافذة غرفة الفندق وهم يلعبون بنافورة الميدان، كما تظهر صورة الأفق في اللقطة الثانية ثم تتحرك إلى الأرض فتظهر صورة العمال والباعة. وهي لقطات جاءت من منظور شخصية "صابر" في تعرفه على الأماكن التي تحيط بالفندق الذي نزل فيه حديثا. كما نجد مثل هذه اللقطة في رواية "اللص والكلاب" ١٩٦١: "أجل هذا هو شارع نجم الدين، وهذا هو البيت الوحيد القائم فيه، وهذه هي الشقة، وها هي النافذة مفتوحة ينبعث منها نور. وأحد بصره فرأى في النافذة امرأة، ها هو رأسها مطموس المعالم"[2]. وتوحي هذه اللقطة البعيدة التي لا تتوضح معالمها الدقيقة الحالة التي صار إليها "سعيد" بعد مطاردة الشرطة أنه ما زال آملا في أن يجد "نور" في شقتها كي تقدم له المساعدة.

ومن جهة أخرى نرى توظيفاً للقطات الكبيرة التي تأتي بوعي واضح كما تؤدي دورا مهما. ففي رواية "زقاق المدق" ١٩٤٧: "وجاءت السيارة ففتح لها الباب، ورفعت قدمها لتصعد إليها، ففصلت هذه الحركة بين حياتين". هنا يؤكد نجيب محفوظ بهذه اللقطة التي تتركز على قدم "حميدة" وهي تصعد إلى السيارة مغادرة "الزقاق" بغير عودة، ويحملها دلالات النقطة الحاسمة في التحول الذي سيصيبها وهو أنها ستسير في طريق البغاء. فتقريب

[1] **الطريق**: ٣٢٨/٤، ٣٢٩.

[2] **اللص والكلاب**: ٨٦/٤.

المنظور والذي أدى إلى ما يشبه اللقطة الكبيرة في السينما قد ساهم في "توضيح المعنى كشكل من أشكال التنويع البصري الذي يضاعف التأثير الدرامي في لحظات معينة"[١].

أيضا جاء في رواية "بين القصرين" (١٩٥٦): "رأت أمها متربعة على كنبة في صدر الحجرة قابضة بكلتا راحتيها على مسبحة طويلة متدلية في حجرها متجهة العينين صوب الباب في تطلع أثاره بلا ريب طرق الباب ثم وقع القدمين المقتربتين ولما تدانت أمينة منها تساءلت: من؟ [....] أنا أمينة يا أمي. فألقت العجوز بساقيها على الأرض وتحسست بقدميها موضع الشبشب حتى عثرت عليه فدستهما فيه ووقفت باسطة ذراعيها منتظرة في شوق فرمت أمينة بالبقجة إلى طرف الكنبة وانطوت بين ذراعي أمها وهي تقبل جبينها وخديها والأخرى تلثم ما يتفق وقوع شفتيها عليه من الرأس والخد والعنق [....] ثم لبثت بموقفها متطلعة صوب الباب وعلى شفتيها ابتسامة تعلن عن ترحيب جديد"[٢]. ولا يخفي دلالة اللقطة الكبيرة هنا _التي تركزت على تحسس العجوز موضع الشبشب بقدميها_ على الشخصية حيث مهدت بأن العجوز عمياء.

وجاء في "السكرية" (١٩٥٧): "تقاربت الرؤوس حول المجمرة وانبسطت فوق وهجها الأيدي، يدا أمينة النحيلتان المعروقتان، ويدا عائشة المتجمدتان، ويدا أم حنفي اللتان بدتا كغطاء السلحفاة، وأما هاتان اليدان الناصعة البياض الجميلتان فكانتا يدي نعيمة [....] قالت أم حنفي وهي تفرك يديها فوق المجمرة: سينزل البناءون عن العمارة هذا الأسبوع"[٣]. بهذه

[١] أمين صالح: (ترجمة وإعداد): **الوجه والظل في التمثيل السينمائي**، ص ٢٧٧.

[٢] **بين القصرين**: ١٦٤/٣.

[٣] **السكرية**: ٧٧٣/٣.

اللقطة يفتتح نجيب محفوظ هذه الرواية، فيأتي بلقطة كبيرة جدا ربما ليدلل على الأثر الزمني في هذه الشخصيات _حيث هناك قطع زمني بين نهاية الرواية السابقة وبينها_ فقام بتركيز الكاميرا (القلم) على الأيدي المبسوطة فوق المجمرة ليعفيه ذلك من وصف الشخصيات وما آلت إليه.

من ناحية دلالية تؤدي اللقطات الكبيرة دورا ووظيفة سيكولوجية إضافة إلى دورها الوصفي، في حين تأتي معظم أنواع اللقطات كاللقطة المتوسطة للإدراك ووضوح الرؤية[1]. جاء في قصة "موقف وداع": أفاقا في وقت واحد. دبت فيهما حركة بطيئة كتقلصات زوايا الفم والجفون والأطراف. فتحا عينهما"[2]. فقد جاءت هذه اللقطة مهمة في توليد الإثارة والتشويق[3] بتقريب زاوية الرؤية من الشخصيتين الغائبتين عن الوعي (موضوع اللقطة) وبالتالي قرب المشاهد أو المتلقي من الموضوع مما يحقق شعوراً واندماجاً أكثر بالموقف. وهناك العديد من هذه اللقطات في روايات نجيب محفوظ وقصصه[4].

ونجد نوعا آخر من اللقطات يعمل نجيب محفوظ على توظيفه بمهارة وهي اللقطة البطيئة (التصوير البطيء). ففي نهاية رواية "اللص والكلاب" (١٩٦١): "وإذا بالضوء الصارخ ينطفئ بغتة فيسود الظلام. وإذا بالرصاص يسكت فيسود الصمت. وكف عن إطلاق النار بلا إرادة. وتغلغل الصمت في الدنيا جميعاً. وحلت بالعالم حال من الغرابة

[1] انظر: عبد التواب حماد: **السينما في أدب نجيب محفوظ**، ص ٤١.

[2] **شهر العسل**: موقف وداع ص ٢٧٨/٦.

[3] كورت هانو كوبترود: "حول صنعة كتابة السيناريو"، في: **فن كتابة السيناريو**، تحرير: ياسين طه حافظ، ص ٢٧.

[4] انظر مثلاً: **الطريق**: ٣٣٦/٤؛ **أولاد حارتنا**، صص ٤٣٠، ٤٣٤؛ **حديث الصباح والمساء**: ٦٥٠/٩؛ **صباح الورد**: ٨٧/١٠.

المذهلة. وتساءل عن.. ولكن سرعان ما تلاشى التساؤل[....] وغاص في الأعماق بلا نهاية. ولم يعرف لنفسه وضعاً ولا موضوعا ولا غاية. وجاهد بكل قوة ليسيطر على شيء ما، ليبذل مقاومة أخيرة. ليظفر عبثاً بذكرى مستعصية. وأخيراً لم يجد بدا من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة.. بلا مبالاة"[1]. يأتي المشهد السابق ليصور "سعيد مهران" بعد أن قذفته الشرطة بالرصاص فيختتم المشهد بتلك اللقطة البطيئة التي عبرت عن المضمون بشكل متميز. ويأتي تأثير هذه الحركة البطيئة في السينما عند جرح الشخصية أو موتها لتأمل الفعل في تمعن، فتتراجع الأهمية الفعلية للحدث الجسمي الواقع ليفسح المجال للتفسير المفروض عليه[2].

ويبدو النص الآتي في قصة "ثلاثة أيام في اليمن" أكثر وضوحا ودلالة على هذه اللقطة، ودلالة على الوعي المقصود في توظيف الكاتب لها. "وثمة تاجر مستلق على أريكة أمام دكان سأله القائد عن مكان ما ولكنه لم يبد حراكا ولم ينبس بكلمة.. ما فعل إلا أن رفع يده ببطء شدد مشيرا نحو المكان كأنما هي صورة متحركة مصورة بالتصوير البطيء"[3]. ومثل هذا: "ورغم ذلك كله ألقى على الجميع نظرة سلطنة متعاظمة كأنما هي هابطة من السماء. وقال بنبرة ثقيلة نائمة كأنها مسجلة بالتصوير البطيء: ليس معي عود كبريت واحد.."[4].

---

[1] **اللص والكلاب**: ٤/٨٧.

[2] انظر: عقيل مهدي يوسف: **جاذبية الصورة السينمائية**، ص٢٠٦.

[3] **تحت المظلة**: ثلاثة أيام في اليمن، ٥/٧٥١.

[4] انظر: **خمارة القط الأسود**، السكران يغني، ٥/ ٦١٥.

وفي قصة "الربيع القادم" نجد توظيفا آخر للقطات، ففي المشهد الأخير تختتم القصة بتوقف اللقطة الأخيرة كبعض الأفلام السينمائية: "ومزق بينهما صمت ثقيل فراح ينظر إلى صورة زفافهما المعلقة بالجدار نظرة خالية من الرؤية، على حين امتد بصرها من الزجاج المغلق إلى السحب"[١].

في "السمان والخريف" (١٩٦٢) يستخدم نجيب محفوظ أسلوبا جديدا في توظيف اللقطات عندما يرسم لقطة داخل المشهد ليس لها علاقة مباشرة بالسرد، وجاءت هذه اللقطات من وجهة نظر شخصية "عيسى". مثلاً: "وألقى برأسه على مسند المقعد فرأى السقف القديم الباهت القائم على أعمدة أفقية، ثم استقرت عيناه على برص كبير في أعلى الجدار تراءى في وضعه الجامد كالمصلوب"[٢]. وقد أتت هذه اللقطة عرضا داخل المشهد الروائي.

وعندما مثل "عيسى" أمام لجنة التطهير جاء في المشهد: "ومن خلال النافذة انقضت حدأة على الشرفة الخارجية ثم ارتفعت بسرعة خاطفة وهي تطلق صوتا كالنواح"[٣]. كما جاء أيضاً: "ولو، بنت عمك خير من سلوى، هل نسيت؟!، ليتك تفكر في الأمر. فقال بغموض وبصره معلق بالسحب المتراصة في الأفق من خلال أغصان الشجرة: إني أفكر حقاً في هجر القاهرة"[٤].

---

[١] **الشيطان يعظ**: الربيع القادم، ص٣١٨/٨

[٢] **السمان والخريف**: ١٥٠/٤.

[٣] المصدر السابق: ١١٢/٤.

[٤] المصدر السابق: ١٢٧/٤.

وفي موضع آخر يقول:" وتطلع من زجاج النافذة إلى الطريق السابح في المطر والضوء بنهم جنسي يفتش عن أمرأة مهرولة بمدخل عمارة مظلم، وقال: الشتاء جميل ولكن القاهرة غير مستعدة له"[1]. في المشهد السابق كان "عيسى" يجلس مع أصدقائه في القهوة وجاءت هذه اللقطة من وجهة نظره دون أن تدخل بشكل مباشر في مضمون المشهد. وعموماً فإن اللقطات السابقة التي تجيء في الرواية[2] لا تخدم السرد والمضمون المشهدي بشكل مباشر بقدر ما تكشف عن جوانب من معاناة شخصية "عيسى". ومثل هذه اللقطة يعرف في السينما بـ"لقطة وجهة النظر" وهي "لقطة لما يراه الممثل وهو ينظر إلى شيء ما خارج الكادر" وقد يكون شيئا أو حدثا[3].

٣. السرد بالمشهد[4]

---

[1] **السمان والخريف**: ١٢١/٤

[2] ثمة لقطات مماثلة في الرواية، انظر مثلاً: صص١٢٢/٤، ١٢٣، ١٢٥،١٢٤، ١٢٩، ١٣١، ١٧٠، ١٧٥.

[3] انظر: سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ص ١٥٧.

[4] يتم توظيف مفهوم "المشهد" هنا بالمفهوم السينمائي المحدد سابقا. وقد درس وليد نجار في: "قضايا السرد عند نجيب محفوظ" ـالذي يطبق فيه نظرية جيرار جينيت (Gerard Genette)ـ هذا المفهوم في معرض تحليله للروايات التي اختارها في دراسته من خلال "ضبط محوري الزمن"، و"سرعة السرد"، إذ يتضح أنه يوظفه (مفهوم المشهد) بمعنى الحوار، أي المشهد الحواري. يقول: "والمشهد وهو حواري في أكثر الأحيان مساو بين زمن السرد وزمن الرواية". ويخلص إلى أن المشهد تصدر أنواع السرد (المشهد، الإيجاز، التوقف، القطع) عند محفوظ. انظر: وليد نجار: **قضايا السرد عند نجيب محفوظ**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥، صص ١٦، ٣٧ـ٤١. وبالمفهوم ذاته ـالمسرحي/الحواريـ توظفه صبحة علقم في "تداخل الأجناس الأدبية" على أساس تداخل جنس الرواية في المسرح، أو ما يرد عندها بـ"المسرواية". وتقوم ـمن ضمن الروايات المختارةـ بتحليل رواية "أمام العرش" لنجيب محفوظ على هذا الأساس. انظر: صبحة علقم: **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية نموذجا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٢١. ويبدو مفهوم "المشهد" عند سيزا قاسم التي تضعه إلى جانب "الثغرة" و"الوقفة" و"التلخيص" في تحليلها للزمن في ثلاثية محفوظ، غير واضح تماما، فيدل عندها على المشهد الحواري المسرحي مرة ويقترب من المشهد السينمائي مرة أخرى. ومع هذا ترى إيناس أبو سالم أن قاسم قد وظفت "المشهد" بالمفهوم السينمائي. انظر: سيزا قاسم: **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، صص ٥٥، ٦٥. وانظر: إيناس أبو سالم: **نقد النقد: دراسات تطبيقية في نجيب محفوظ**، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ٢٠١٢، ص ١٦٥.

لقد عرف نجيب محفوظ التقطيع المشهدي في السينما مشاهداً كما مارسه أثناء كتابته السيناريو في فترة من حياته العملية عندما اشتغل بالسيناريو فوعى دوره الخلاق في السرد السينمائي. يقول: "لم أكن أعرف شيئا عن السيناريو ولم أكن حتى سمعت عنه. دربني أبو سيف خطوة بخطوة ابتداء من فكرة الموضوع السينوبسز (الخلاصة)، التريتمنت (المعالجة)، والسينز (المشاهد)" [1]. نقل نجيب محفوظ هذا الأسلوب السردي إلى بعض أعماله الأدبية، فأسس بعضها على التقطيع المشهدي لا سيما في القصص، في حين لم تولِ أعماله الروائية أهمية كبيرة لهذه التقنية، فجاءت بعض المشاهد في ثنايا الروايات، إلا أنه وظفها بشكل موسع في الروايات التي قاربت السيناريو والتي مرت بنا سابقا، فليس من الضروري إعادتها هنا.

من الأمثلة على السرد المشهدي ما نراه في قصة "الجامع في الدرب"[2]، فهناك مشاهد تسرد خط "الشيخ عبد ربه" إمام الجامع، ومشاهد أخرى من الحارة وشخصياتها التي تحيط بالجامع. والقصة عموما مقسمة إلى تسعة مشاهد. في المشهد الأول "الشيخ عبد ربه" يلقي درسا دينيا في الجامع بعد العصر ولا يستمع إليه إلا "عم حسنين". وفي المشهد الثاني يذهب الشيخ لمقابلة المراقب العام للشؤون الدينية حيث يأمره بالإخلاص والدعاء للملك. وفي المشهد الثالث يظهر "شلظم البرمجي" وهو مجتمع بأعوانه في خمارة "أهلاً وسهلاً" ويحدثهم عن غرام "نبوية" و"حسان"، وهو مشهد يبدو أن لا علاقة له بالخط الذي تتبعه

---

[1] مجلة اليوم السابع: "نجيب محفوظ عن السينما والسينمائيين"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٢/ ٣٠٩.

[2] انظر: **دنيا الله**: الجامع في الدرب، صص ٤/٢١٨-٢٢٧

القصة وهو خط "الشيخ عبد ربه". ولكن هذا المشهد ومشاهد أخرى تماثله تبين ما يجري في الحارة التي تحيط بالجامع، فتعكس وجهة النظر المقابلة لرؤية الشيخ.

أما المشهد الرابع فيصور زيارة "خالد" و"مبارك" وهما زملاء للشيخ أيام الدراسة، وتتضح هنا علاقة الدين بالسياسة حيث يؤكد الشيخ تأييده وولاءه للسلطة. وفي المشهد الخامس تجرى الأحداث في أحد بيوت الحي ليلاً حيث "نبوية" ترقص ومن حولها السكارى، وحينما جاء "حسان" دخل "شلظم" ونشب عراك انتهى بمقتل اثنين. ثم يأتي المشهد السادس و"الشيخ عبد ربه" يخطب بالمصلين يوم الجمعة ويفاجئ الناس بالخطبة السياسية فيحتجون ويسخطون، فيقودهم المخبرون إلى الخارج. ويتزامن هذا المشهد مع الذي يليه، حيث تجلس "سمارة" على حافة السرير مع زبون وقد كانت الخطبة تصل إليهما، فيبتسم الزبون ويقر بأن الشيخ منافق وأن "سمارة" وطنية لأنها تعلق صورة سعد زغلول في الحجرة.

في المشهد الثامن نرى الشيخ يحرر شكوى للوزارة يضمنها ما وجه له من اعتداء أملاً في تحسين وضعه، وعندما يلقي الدرس لا يجد مستمعاً واحداً ولا حتى "عم حسنين". وفي المشهد الأخير يصعد المؤذن ليؤذن لصلاة الفجر فتغلق صفارات الانذار فينزل ليجد الإمام والخادم، ثم يدخل الجامع مجموعة من الناس الهاربين، فيغضب الشيخ لوجودهم وهم الفاسدون المخمرون، ويطلب منهم الخروج، وعندما تنفجر قنبلة قريباً من المسجد يصيح الناس ويندفع الشيخ هارباً من المسجد فيموت.

لقد وفرّت التقنية المشهدية التي اعتمدها نجيب محفوظ في سرد هذه القصة مساحة واسعة من التكثيف، حيث يفرض المشهد أن تقدم الشخصيات في حالة الفعل، كما أتاح له

ذلك استخدام التزامن في المشهدين السادس والسابع. كما قامت التقنية المشهدية بتعزيز المعنى الذي أراده محفوظ، حينما أتى بالمشاهد التي تعبر عن فساد أهل الحارة في مقابل المشاهد التي تصور "الشيخ عبد ربه" الذي كان يتحدث في المشهد الأول عن نقاء السريرة. إذن فإن هذه التقنية قد أتاحت سهولة الحركة لخلق هذه التقابلات، فكان يكفي من نجيب محفوظ لخلق المعنى المقصود أن يأتي بمشهد للشيخ ومشهد للحارة دون ارتباط بينهما، ولكن الربط جاء في المشهد الأخير عندما هرب الشيخ من الجامع ومات بينما نجا المخمورون والفاسدون.

القصة الأخرى التي تقوم على البناء المشهدي هي "لونا بارك"[١]، حيث تقسم إلى حوالي أربعة عشر مشهداً. تدور المشاهد في حديقة "لونا بارك" فتبدأ بمشهد دخول "حسن" وهو يطوي التذكرة بيده وتنتهي بخروجه منها مع "سعاد" التي تعرف عليها أثناء اللعب. كما تتوافر مشاهد هذه القصة على العديد من عناصر الحركة، كما فيها اتجاه واضح إلى تفصيل اللقطات: "وشق سبيله مبهور العينين بأضواء المصابيح الملونة المتدلية من غصون الشجر حتى استقر أمام كشك لبيع البيرة المثلجة. ومال برأسه إلى الوراء وهو يرفع القدح فرأى القمر في الأفق منخفضاً عن البالونات المنطلقة من صاري الملعب"[٢]. وأيضاً "وطارد الفتاة والشرر يتطاير من عجلات سيارته [....] احتك بها مرة والتحم بها أخرى في عناد

[١] انظر: **بيت سيء السمعة**: لونا بارك، صص ٤/٥٢١-٥٢٧.

[٢] انظر: المصدر السابق، ص ٥٢٢.

فدارا معاً حول أنفسهما حتى ألقت به سيارة متحدية بعيداً [....] غير أن الجرس رن معلناً انتهاء الدورة. ورأى الفتاة تغادر سيارتها فغادر سيارته"[١].

إضافة إلى ما سبق فإن "لونا بارك" كان أسلوب الانتقال في أغلب مشاهدها بالقطع: "واستمع قليلاً إلى أغنية تنهال من مكبر صوت وهو ينظر من بعيد إلى مضمار السيارات المكهربة [قطع] استقل سيارة فبدأ الرحلة المكهربة"[٢]. وعندما كان "حسن" يحادث "سعاد" قالت: "أنت ظريف جداً. هل يعجبك القطار؟ ولو أنه مرعب أحيانا! [قطع] جلسا جنباً إلى جنب في المقعد الأخير"[٣]. كما يلحظ أن المشهد السابق يؤسس للمشهد اللاحق: "فأجابت بحماس: والرقص. وأي لعبة تودين؟ الحظ [قطع] وجد حلقة الحظ كثيرة الزحام فبلغا سياجها بعد مشقة"[٤].

كما تقوم قصة "حكاية بلا بداية ولا نهاية"[٥]، على السرد المشهدي. ولكن المشاهد كلها تدور في مكان واحد هو بيت الشيخ "محمود الأكرم". وعلى الرغم من أن وحدة المكان التي يتم فيها سرد الأحداث توحي بالرتابة كما تشعر المتلقي بالفتور على نحو ما، إلا أن الطابع المشهدي للسرد قد عمل على خلق الإيقاع السريع والإثارة والتشويق مما أعطى ميزة تقنية

---

[١] انظر: **بيت سيء السمعة**: لونا بارك، ص٥٢٢.

[٢] المصدر السابق: ص٥٢٢.

[٣] المصدر السابق: ص٥٢٣،٥٢٢.

[٤] المصدر السابق: ص٥٢٣.

[٥] انظر: **حكاية بلا بداية ولا نهاية**: حكاية بلا بداية ولا نهاية، صص٦/٧-٦٧.

لهذه القصة. فالبناء يتم هنا بالمفهوم السينمائي للمشهد الذي يبدأ بتقدمة ووسط وخاتمة، مما يسهم في البناء الدرامي للحدث[١].

إن هذه القصة التي تضمها المجموعة ليست وحدها التي تسرد بالمشاهد، إنما غالبية القصص فيها تروى بالأسلوب ذاته. في قصة "حارة العشاق"[٢] يقسم نجيب محفوظ القصة إلى سبعة مقاطع مرقمة، وفي كل مقطع من هذه المقاطع مشهد مستقل، أي يتوافق الترقيم مع التقسيم المشهدي للقصة. وكذلك في قصة "روبابيكا"[٣]، حيث تقسم إلى تسعة مقاطع في كلٍ مشهد مستقل. وأيضاً "الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين"[٤].

أما قصة "زينة"[٥] فإنها تحتوي _شكليا_ على ثلاث قصص مختلفة يجمع بينها ويؤلف بين أجزائها وحدة الموضوع الذي تطرحه كل منها، وهو أن المال يغتال القيم الروحية والجمالية والأخلاقية. وهذا ما نصت عليه القصة الأخيرة لكنه بدا في القصتين الأوليين على نحو تأويلي. يروى كلٌ من تلك القصص في مشهد مستقل إلا أن نجيب محفوظ يربط بينها من خلال التمهيد بمشهد يصور وقوف الشخصيات الثلاثة: "محمد بدران" الكاتب الصحفي، و"زينب" التي ستصبح سكرتيرة، و"وديع" كاتب السيناريو. يصورهم عند مدخل العمارة، ثم يصعد كل واحد إلى المكان الذي جاء إليه، فيقابل "محمد بدران" المدير ويقدم تنازلات لنشر مقالة علمية باسمه تروج لمنتج ما مقابل المال، ثم تقدم "زينب" نفسها للمدير

[١] انظر: ميخائيل روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، ص ١٩١.

[٢] انظر: **حكاية بلا بداية ولا نهاية**: حارة العشاق، صص٦/٦٧-١٠٦.

[٣] انظر: **حكاية بلا بداية ولا نهاية**: روبابيكيا، صص٦/١٠٦-١٣٥.

[٤] انظر: **حكاية بلا بداية ولا نهاية**: الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين، صص٦/١٣٥-١٦٠.

[٥] انظر: **دنيا الله**: زينة، ص ٤/٢٥٤_٢٦٥.

مقابل توظيفها عنده، ثم "وديع الكاتب" الذي يختلف مع مدير الإنتاج فيضطر إلى التضحية بفنه ومجاراته مقابل المال. فالمشهد الأول هو ما يمهد للمشاهد الثلاثة ويربط بينها، حيث تتفرع عنه المشاهد الثلاثة اللاحقة لتحدث متزامنة مع بعضها.

وثمة عمل آخر يقوم على السرد المشهدي وهو قصة "صورة"[1]. حيث تدور أحداث هذه القصة حول شخصية امرأة تنشر صورتها في الجريدة مقتولة، وتأتي المشاهد لتبين علاقة شخصيات كل مشهد منها بشخصية القتيلة، وفي كل مشهد يتم الكشف عن جانب من جوانب هذه الشخصية، التي يلحظ بأنها مرت بمراحل وتغيرات عدة حتى وصلت إلى مقتلها. ولعل هذا الأسلوب يذكرنا بفيلم "المواطن كين" الذي يسرد بتعدد وجهات النظر، فحين ينتهي أحد الرواة يلتقط راو آخر كان يعرف كين في فترة مختلفة من حياته خيوطَ القصة ليطورها إلى نقطة أبعد، إلى أن يقوم الراوي الأخير للقصة بسرد أحداث الأيام الأخيرة من حياة كين[2]. وتقسم القصة إلى ستة مشاهد، لكن المشهد الأول يمهد للأحداث، إذ يدور حوار بين "عبد المطلب" وزوجته _وهما يجلسان في البيت صباحا_ عن الصورة التي رأتها الزوجة في صفحة الحوادث المنشورة في الجريدة، ويبدو تعاطف المرأة مع صورة القتيلة. ويأتي البعد التمهيدي لهذا المشهد في أن الشخصيات فيه وهما "عبد المطلب" وزوجته لا يعرفان عن صاحبة الصورة شيئا، ويتابعان الحادثة خبرا عابرا من الأخبار اليومية، بينما الشخصيات في المشاهد الأخرى لها علاقة مباشرة بها.

---

[1] انظر: **خمارة القط الأسود**، صورة، ص ٥/٦٨٨_٦٩٤.

[2] لوي دي جانيتي: **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، ص ٧١.

في المشهد الثاني يتم الكشف عن بعض الأجزاء من صورة هذه الشخصية، يظهر ذلك في حوار الفتاة والأم. فاسمها "شلبية"، وهي فتاة ريفية، وقد كانت تعمل عندهم منذ خمس سنوات عندما طردتها الأم. ويبدو أن سبب طردها هو علاقتها بالزوج، ويظهر ذلك من خلال الإشارة إلى تقطيبة الأم عندما ذكرت الفتاة بأن والدها لم يرغب في طردها. وأما المشهد الثالث فيكشف عن علاقتها بـ"أنور حامد" العامل في إدراة التفتيش في أحد المشاغل. كان قد تزوجها عرفيا فحملت فطالبها بالاجهاض، لكن "شلبة" أحبته كما كانت ترغب بالأمومة.

وأما في المشهد الرابع فيبدو أن اسمها أصبح "درية" بدلا من "شلبية"، ويظهر ذلك من خلال علاقتها بـ"حسونة المغربي" (المقامر) الذي كانت قد ارتبطت به زمنا ما فعملت عنده لكنها هربت. ويصف "حسونة" "درية" بأنها "شيطانة مجرمة" في حين وصفتها الفتاة في المشهد الثاني بالبراءة والطيبة. أما المشهد الخامس فيصور "فتحية السلطاني")صاحبة بيت الدعارة) وهي تنتظر "درية" ثم تذهب للبحث عنها، فهي لم تشاهد الجريدة ولا تعلم بانها مقتولة. ويأتي المشهد الأخير ليصور "عادل" الطالب بالكلية الذي كان يتسكع على شاطئ النيل مستذكرا ليلة البارحة التي قتل فيها "درية" لأنه أحبها بينما كانت امرأة لعوبا وكاذبة.

بالمشاهد السابقة يتم سرد القصة التي صورت حياة "شلبية"، فكل مشهد يضيف معلومة جديدة عن شخصيتها. فالمشهد الأول مهد للقصة بينما بين المشهد الأخير صورة القاتل، وبينها مشاهد تبدأ برؤية إحدى شخصيات المشهد للجريدة ثم سرد للعلاقة بينهما (الشخصية والقتيلة) بمشاركة الشخصيات الثانوية. إن ما أتاحه البناء المشهدي هنا هو كسر التتابع

المنطقي للأحداث، فبدأت القصة من النهاية ثم عادت لتكشف عن بعض أجزائها بصورة المشاهد.

في قصة "موجة حر"[1]، أمر مختلف، فالقصة لا تحوي حكاية محددة مسلسلة متابعة، إنما هناك مشاهد قصيرة متباينة لفئة من الشخصيات اختارها نجيب محفوظ ليبين ردة فعلها على حرارة الجو. يبدأ المشهد الأول قبيل شروق الشمس بمشهد للمدينة ثم يظهر الشرطي وهو يشتم هذا الجو. ثم مشهد "أحمد" وهو يشتري السجائر ويكلم "نادرة" في التلفون ويقرر أن الجو مناسب لنزهة مسائية على شاطئ النيل.

بين مشهد البداية ومشهد النهاية تصور القصة مشاهد مختلفة: مشهد في المحطة، مشهد في إدارة الحسابات، ومشهد اصطدام سيارتين في الشارع وتعارك صاحبيها، ومشهد في الباص، ومشهد في القهوة، ومشهد في بيت "عساف" مع زوجته، ومشهد أمام قهوة الحرية، مشهد لـ"حسن الزفتاوي" وصديقه، ومشهد في حي الطبلية وبائع الخيار، ومشهد في بيت "إبراهيم سمهان" المستشار وهو المشهد الأطول كما فيه تعقيد للموقف وتصوير لمعاناة المستشار، وأخيراً مشهد "أحمد" و"نادرة" على شاطئ النيل حيث يظهر العسكري مرة أخرى.

بين تلك البداية وهذا المشهد الأخير ترصد المشاهد التي تتوسطها حركة الناس وأثر حرارة الشمس التي لم يسبق لها مثيل على حد قول الشخصيات، والمشاهد متدرجة زمنياً منذ صباح ذلك اليوم وحتى المساء. فالمشاهد عموماً لا يربط بينها رابط فعلي، فهي تصور ردود فعل مختلفة، إلا أن القصة لكي تعطي بناءها المتماسك تنتهي بمشهد يرتبط بمشهد

[1] انظر: **بيت سيء السمعة**: موجة حر، صص٥٢٧/٤-٥٣٣

البداية. حيث افتتحت القصة على النحو الآتي: "استند عسكري الدورية بجسر الجلاء إلى جذع شجرة رافعا رأسه إلى الأفق عبر النيل، وبصق ثم تمتم: يوم نكد حتى قبل أن تشرق الشمس [....] واشترى أحمد علبة البلمونت ثم مال إلى التيلفون على طاولة الدكان فأدار القرص: نادرة؟ صباح الخير [....] حسن، السابعة مساء عند جسر الجلاء"[1]. بينما تنتهي القصة: " مر العسكري أمامها وهو يرميها بنظرة غامضة. ابتعد حتى أوشك أن يختفي ولكنه توقف [....] ولكزته بكوعها هامسة: هيا [....] وتحرك العسكري ببط شديد، وبصق، ثم تمتم: قلنا إنه يوم نكد حتى قبل أن تشرق الشمس!"[2]. ويبدو أن موقف "أحمد" و "نادرة" هو الوحيد الذي يختلف عن بقية الشخصيات، حيث يقرران منذ البداية بأنه جو مناسب لنزهة مسائية، بينما يعلن الكل سخطه على حرارة الجو.

وتبدو قصة "تحت المظلة"[3] _بعيدا عن أبعادها الرمزية المكثفة وأحداثها اللامعقولة_ ذات خصوصية كبيرة خصوصا في البناء المشهدي. والظاهر أن القصة تتأسس على مشهد واحد طويل، إلا أن خصوصيتها تأتي من خلال وعيها الدقيق بالمشهد السينمائي وعناصره المتعددة، إذ إنها تمارس لعبة التمويه والتداخل معه، حتى يقطع المتلقي بأنه أمام مشهد سينمائي. تبدأ القصة: "انعقد السحاب وتكاثف كليل هابط ثم تساقط الرذاذ. حث المارة خطاهم غير نفر تجمعوا تحت مظلة المحطة. وأوشكت الرتابة أن تجمد المنظر لولا ان اندفع رجل. اندفع راكضا كالمجنون من شارع جانبي واختفى في شارع على الجانب

---

[1] **بيت سيء السمعة**: موجة حر، ص٥٢٧/٤.

[2] **بيت سيء السمعة**: ص٥٣٣/٤.

[3] انظر: **تحت المظلة**: تحت المظلة، صص ٧١١/٥_ ٧١٧.

الآخر"[1]. إن جملة "وأوشكت الرتابة أن تجمد المنظر لولا أن اندفع رجل" لتدل دلالة أكيدة على الوعي المشهدي الذي كتبت به القصة إذ لا بد من الحركة المستمرة في "المنظر" أو المشهد.

وإذا ما انتقلنا إلى داخل القصة نجد أنها تدور في فلك المشهد السينمائي، حتى يعلن الواقفون تحت المظلة بذلك، فترد كلمة مشهد أو منظر سينمائي غير مرة في القصة. "لذلك خطرت فكرة.. أن يكون الحدث منظر تصوير سينمائي"[2]. ثم يؤكد أحد الواقفين _بسبب عدم منطقية الأحداث التي تجري أمامهم، يقول: "منظر سينمائي بلا ريب وما الشرطي إلا أحدهم ينتظر دوره"[3]. إضافة إلى ذلك نرى ان المشهد يتأسس على الحركة والتمثيل، فالقصة وصف دقيق لحركة الشخصيات بدخولها وخروجها من كادر الصورة.

من خلال ما سبق نجد أن نجيب محفوظ كان قد استثمر تقنيات المشهد المتعددة كالإضاءة واللقطات البعيدة والقريبة، كما بنى بعض أعماله تأسيسا على التقطيع المشهدي، والأمر اللافت للنظر هنا أنه البناء المشهدي ظهر في القصص القصيرة، فالتزم أحيانا في تقسيم القصة بتقطيعها إلى مشاهد سينمائية مستقلة، بينما ظهر هذا البناء في روايات قليلة _لا سيما_ التي قاربت السيناريو.

[1] انظر: المصدر السابق: تحت المظلة، ص ٧١١/٥.

[2] انظر: **تحت المظلة**: ص ٧١٢/٥.

[3] انظر: المصدر السابق: ص ٧١٣/٥.

الفصـــــل الرابـــع

السرد والإكسسوارات (Accessoires)

تعرف الإكسسوارات عند السينمائيين على أنها اسم يطلق على أي شيء ذو صفة خاصة يحتاج إليه في المشهد، وهي تكشف النقاب عن الكثير مما في المشهد كما تؤدي ذلك ملابس الممثل والديكورات. لذا يجب اختيارها بعناية ودقه[1]. وفي معجم الفن السينمائي: هي "الأدوات التي يتطلبها المنظر [المشهد] من أثاث ومفروشات، وستائر وسجاجيد ولوحات وثريات وما إلى ذلك، مما يلزم تصوير المناظر المقامة داخل الاستوديوهات، حتى تبدو وكأنها طبيعية، وهناك الأدوات المستعملة مثل زهرية الورد أو قفص الطيور...الخ، وهناك حاجيات الممثل الفردية مثل العصا أو علبة السجائر...الخ"[2].

ويطرح السينمائيون مفاهيم كالشيء والديكور، وهي تتداخل مع مفهوم الإكسسوار. إذ يرى يوجين فال (Eugene Vale) أن الاكسسوار يمكن أن يكون جزءاً من الممثل، وفي كلتا الحالتين فإنه يجب أن يكشف عن الطابع، فسلال الخضار مثلا تعني سوق الخضار، الملابس النسائية تعني محلاً للثياب النسائية. أما إذا كان الإكسسوار جزءاً من الممثل فإنه

[1] انظر: كين دالي: **الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي**، ترجمة: عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بغداد، ط١ ١٩٨٧، ص ١٠٢، ١٠٥.

[2] أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: **معجم الفن السينمائي**، ص٢٧٥.

يساعد على رسم الشخصية. فالرجل الذي يضع نظارة هو في حاجة إليها ليرى بشكل أفضل، بمعنى أن بصره ضعيف، والمرأة التي تتحلى بالمجوهرات تتسم بالثراء. وهناك إكسسوارات مرتبطة بأحداث معينة، فالرجل الذي يحمل صنارة صيد ليفترض أنه ذاهب للصيد[١].

كما يرى (فال) أنه لا يمكن تحديد الفرق بين الشيء والإكسسوار بشكل قاطع، فكلاهما جماد، لكن الشي عنده بإمكانه أن يتحرك، كالسيارة والطيارة أو السيل أو السحابة، أما الإكسسوار فغير قابل للحركة[٢].

إن كل تلك الأدوات تعد عنصراً مهماً في تكوين الصورة بوصفها وسيلة تعبيرية، فبالإضافة إلى كونها تعطي المشاهد/المتلقي عدداً من الحقائق المهمة، من حيث الكشف عن المكان، كأن يكون حجرة نوم أو مكتبة، أو تخصص أكثر كأن تكون الحجرة فاخرة أو بسيطة أو قبيحة أو جميلة، فهي تكشف هنا عن الذوق أو عن الفترة الزمنية. بالإضافة إلى ذلك كله فإنها تخلق مؤثرات سيكولوجية درامية بالغة الدلالة، كما تساهم في الحدث، وأيضاً يمكن أن تلعب دوراً رمزياً مباشراً في تشكيله[٣]. لا يبعد الإكسسوار في السينما عن الرواية، فلقد أخذ الإكسسوار دور الوصف في الرواية، فحين يقول الروائي "امرأة أنيقة" قد يعرضها كاتب السيناريو في معطف من فراء فاخر، أو يقول الأول حجرة غير منسقة، يعرضها كاتب

---

[١] انظر: يوجين فال: **فن كتابة السيناريو**، ص ٢٧، ٢٨.

[٢] المرجع السابق، **ص** ٢٨.

[٣] انظر: مارسيل مارتن: **اللغة السينمائية**، ص٦٠، ٦١؛ يوجين فال: **فن كتابة السيناريو**، ص٢٧.

السيناريو فيها علباً فارغة على الأرض[1]. أما في فترة تالية من نشوء السينما وتلاقح كل من الفنين، أصبحت الأشياء_الإكسسوار تؤدي ما تؤديه العناصر المعروفة في نظرية الرواية من شخصية وحدث وحبكة ومعطيات مكانية أو زمانية. وتأتي قيمة هذه الاكسسوارات مستمدة من قيمة الوجود الإنساني الفني وهي بمعزل عنه أو عن وعيه لا وجود لها[2].

إذن، فالإكسسوارات في المفهوم الروائي كما يعرضها نبيل حداد هي:"الأشياء التي تؤدي وظيفتها السردية دون حاجة للكلمات منطوقة أو مكتوبة"[3]. وقد حصرت الدراسة عدة أدوار ووظائف للإكسسوار قد استثمرها نجيب محفوظ، حينما استعار من الخطاب السينمائي هذه التقنية الهامة وأدخلها في ثنايا الخطاب الروائي. إذ سيتضح بعد قليل دور الإكسسوار في الدلالة على الشخصية؛ كما يتضح دوره في أداء الشخصية وحركتها؛ وأخيرا الدور الذي يأخذه في نسيج النص (السرد).

١. الإكسسوار ووصف الشخصية

يأخذ الإكسسوار في الخطاب الأدبي عند نجيب محفوظ دوراً ذا تأثير واضح منذ أعماله الأدبية الأولى من حيث إنه يؤدي بديلاً عن وصف الشخصية. في رواية "كفاح طيبة"١٩٤٤، يقول: "وقال أحدهما: لتكن حرباً أيها الحاجب الأكبر، ما دام هذا الرجل الذي ارتضاه مولانا حاكما على الجنوب [....] فجعل الحاجب يصرف بأنيابه، وكتب بعصاه فيما

[1] انظر: يوجين فال: **فن كتابة السيناريو**، ص٢٨.

[2] نبيل حداد: "السرد السينمائي: هليوبوليس لمي التلمساني"، في: **بهجة السرد**، صص ٢١٣، ٢١٤.

[3] نبيل حداد: **ثنائية الخوف والشجاعة ليوسف الشاروني: مغامرة مبكرة في الشكل القصصي: قراءة سينمائية**، الملتقي الأول للقصة القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، ١-٤-١١-٢٠٠٩، ص١٤.

بين قدميه بحركة تدل على الحنق والغيظ وقال: لا يوجد حاكم مصري سوى حاكم إقليم طيبة هذا، فإذا تخلصنا منه خلص لنا حكم مصر إلى الأبد"[1]. من الواضح في النص السابق أن إكسسوار "العصا" دلت بتحريكها بين قدمي الحاجب على غضبه وحنقه. لكنه أشار صراحة على ذلك، وهو أمر يحققه وينجزه الإكسسوار دون الحاجة إلى التصريح. أيضا في رواية "زقاق المدق" ١٩٤٧ نرى إكسسوار "الأوراق النقدية" واضحاً في مشهد تعرف "أبراهيم" الأفندي على "حميدةً": وقد رأت الأوراق النقدية التي كان يتعمد تقديمها لتستقر تحت بصرها، وفطنت بطبيعة الحال إلى دلالتها. وربما كانت هذه لغة ساقطة في غير هذا المكان، أما في زقاق المدق فهي لغة بليغة لا يخيب لها أثر [....] ولكن آه لو كانت تملك ملاءة حسنة أو شبشباً جديداً"[2]. ومع توظيف هذا الإكسسوار لا نرى أنه قد أدى دوره بشكل فعّال _وهو الدلالة على أن "إبراهيم" الذي يجلس أمام القهوة وتتابعه "حميدة" بعينيها، رجل غني في مقابل حميدة الفقيرة، ساكنة الزقاق_ وذلك لأن السارد يصرح بأنها ("حميدة") قد فطنت إلى دلالة النقود. لذلك نجد أن الإكسسوار هنا فقد دوره أو أنه لم يكن فاعلاً بالشكل المحدد.

تأتي في رواية "خان الخليلي" ١٩٤٦ تقنية الإكسسوار واضحة. فمنذ بدايتها تظهر الجمل التي يصف بها السارد "أحمد عاكف" : "مضى يذرع الطوار لأنه لم يكن يحتمل الجمود طويلا [....] وكان يدخن سيجارة بعجلة دلت على انشغاله، فبدا في اضطراب حركته وقلق مظهره وشذوذ هندامه كهلا متعبا ضيق الصدر"[3]. ويجيء إكسسوار "السيجارة"

[1] كفاح طيبة: ٤٨٤/١.

[2] زقاق المدق: ٣٠٥/٢.

[3] خان الخليلي: ٨/٢

للدلالة على الاضطراب والقلق والانشغال، ولكن هذا التوظيف لم يؤد دوره المطلوب بفنية وحرفية عالية لأن السيجارة في هذا الموقف ستقول ذلك وستفصح عن "أحمد عاكف"، وستكسبه مزيدا من الوصف. كما نجد هذا في: "وألقى على الحجرة نظرة شاردة، وقد ملأت رائحة التراب أنفه، فرأى كوم من الأثاث ومكتباً تراكم عليه الغبار فأحاله، وكل شيء يدل على الوداع"[١]. ومن الواضح هنا أن السارد _في وصفه لغرفة "رشدي" _ يعطل الدور الذي كان سيقوم به الإكسسوار وحده عندما يصرّح بأن "كل شيء يدل على الوداع".

من الأمثلة ذات الدلالة على ذلك: "كان يعتصر غصص الزمن الثقيل بقراءة الجرائد والمجلات، والحديث الى أمه _ولم تكن تفارقه إلا للضرورة_ وأبيه وشقيقه"[٢]. حيث جاء النص السابق في وصف "رشدي" الذي أصابه مرض السل، ولكن مجيء إكسسوارات الجرائد والمجلات كانت كافيه لبيان حالة "رشدي" مع الزمن، وهو الذي لم يكن يهتم بالقراءة عموماً. وكذلك نرى إكسسوار "الحذاء الحكومي" الذي دل على المخبر في رواية "اللص والكلاب" ١٩٦١. جاء فيها: "وفتحت نافذة الدور الثاني وأطل منها عليش فارتفعت الرؤوس إليه في توتر. وقبل أن تبدر كلمة خرج من باب البيت رجل طويل عريض، في جلباب مقلم، ينتعل حذاء حكوميا فعرف سعيد فيه المخبر حسب الله. وسرعان ما تظاهر بالدهش وقال منفعلاً: ماذا دعا إلى إقلاقك وما جئت إلا للتفاهم؟"[٣].

---

[١] **خان الخليلي**: ١٨٢/٢. وانظر في الرواية: ص١٨١/٢.

[٢] المصدر السابق: ١٦٥/٢

[٣] **اللص والكلاب**: ص١٠/٤

لعلنا نجد نجيب محفوظ فيما سبق يوظف الاكسسوار _وهو التقنية الهامة في السرد السينمائي كما في السرد الروائي_، لكن هذا التوظيف لم يكن بتلك الحرفية التي سنجدها فيما بعد هذه المرحلة الأولية من الكتابة الأدبية، ومن الاطلاع والتأثر بالسينما، ومن ممارسة الكتابة لها، حيث أصبح الدور الذي يلعبه الإكسسوار واضحا في وصف الشخصية، دون الحاجة إلى زيادات إيضاحية من السارد. فدور الإكسسوار الرئيس هو النيابة عن وصف الشخصية، بشكلها الخارجي مثلاً، أو بصفات تتصف بها، أو بإخراج ما بداخلها أو بإظهار مشاعرها دون تدخل مباشر من السارد في إظهار المعنى المخفي.

جاء في "زقاق المدق" ١٩٤٧: "فتساءلت الفتاة [حميدة] بلهفة وإن ساورتها الظنون: من؟ فقالت أم حميدة وهي تهز رأسها وترتعش حاجبيها: السيد سليم علوان على سن ورمح! فشدت قبضتها على المشط حتى كادت تنفذ أسنانه في راحتها، وهتفت! سليم علوان صاحب الوكالة!"[١]. ويلحظ الدور الذي أداه إكسسوار المشط من حيث الدلالة على حالة الفرح والتأثير الشديد الذي ...."حميدة –الفتاة الفقيرة– عندما أخبرتها أمها بخطبة السيد "سليم علوان" لها. ولا تتوقف دلالة الإكسسوار عند هذا الحد، بل أيضاً يسهم في تصعيد "المشاعر عند حميدة: "وشيعتها الفتاة بنظرة غيظ. ثم تنبهت إلى أنها لم تتم تمشيط شعرها، فمضت تمشطه بحركات آلية وعيناها شاخصتان إلى دنيا الأحلام الزاهرة"[٢]. إن إكسسوار "المشط" لا يكتفي بحضوره كشيء ليدلل على تعبيره أو تصويره للواقع، إنما أيضا بما يتضمنه من فعل، بحيث يكتفي السارد بفعل التمشيط الآلي للشعر، للدلالة على الحالة التي

[١] **زقاق المدق**: ص٢/٢٩١ ، ٢٩٢.

[٢] المصدر السابق: ص٢/٢٩٣.

وصلت إليها "حميدة" وكأنها غابت عن الوعي. وهذا يعد كشفا مهما لجانب من جوانب هذه الشخصية، وهي التي ستترك "عباس الحلو" خطيبها مقابل المال والحياة الجديدة التي كانت تتطلع إليها.

في "بين القصرين" ١٩٥٦ مثال آخر: "تنهد فهمي من الأعماق ثم ذهب، وجد السيد متربعاً على الكنبة يعبث بحبات سحبته وفي عينيه نظرة تنم عن تفكير كئيب، فحياه بأدب جم ووقف على بعد مترين من الكنبه في خضوع وامتثال"[١]. ويعد إكسسوار السبحة (التي يوظفها نجيب محفوظ غير مرة في أعماله) عنصراً بالغ الدلالة، إلا أن السارد لا يشير بها هنا إلى دلالة خاصة، وربما تدل –هنا– على شخصية "السيد أحمد عبد الجواد" التي تبدو ظاهريا أنها متدينة. لأن مجيئها يأتي في التمهيد للمشهد الذي يدور بين "فهمي" "والسيد أحمد عبد الجواد". أما بعد اعتراف "فهمي" بأنه يوزع المنشورات وبأنه منتسب إلى لجنة سياسية، جاء:"ترك الرجل السبحة تسقط من يده إلى حجره، وراح يضرب كفا على كف ويقول وهو لا يتمالك نفسه من الانزعاج: أنت من موزعي المنشورات!"[٢]. لم يقتصر التعبير عن انزعاج السيد بأن ضرب كفا على كف وإنما جاءت السبحة إكسسوارا يؤكد هذه الدلالة ويقويها، من خلال حضوره على أنه شيء له صورته الخاصة التي يسهل انطباعها في ذهن المتلقي. يكمن الفارق بين الخطابين الروائي والسينمائي في أن الرواية (خصوصاً التي يسيطر السارد فيها بعنصر الحكي) قد تكتفي بالتعبير غير المحسوس عن انزعاج أحمد عبد الجواد كأن يقول مثلاً: انزعج السيد أحمد، أو بدت عليه علامات الانزعاج، أو تجهم عندما

---

[١] **بين القصرين**: ص٣/٣٣٢.

[٢] المصدر السابق: ص٣/٣٣٣.

سمع ابنه....الخ، في حين تأتي السينما لتزيد من التأثير والإقناع بحالة "السيد أحمد"، لكنها لا تكتفي بفعل الشخصية وحركتها بل تجيء "السبحة" لتأكيد الدلالة بسبب تقابلها مع حالة الهدوء الأولى حينما كان يعبث بحباتها، وعليه فإن هذا التعبير هو تعبير سينمائي صرف.

الإكسسوار نفسه يتم توظيفه في رواية "اللص والكلاب" ١٩٦١. "أما المخبر فقد جلس إلى جانب سعيد وراح يعبث بحبات مسبحة. ودخل عليش سدرة في جلباب فضفاض منتفخ حول جسم برميلي [....] صافح سعيد متظاهرا بالشجاعة وقال: حمداً لله على سلامتك [....] بدا سعيد وهو يتابعه بعينيه البراقتين وجسمه النحيل القوي كأنه نمر متربص بفيل، ولم يسعه إلا أن يردد قوله: لا يعيب إلا العيب. وحدجته أعين كثيرة عقب ترديده وكفت يد المخبر عن العبث بحبات المسبحة فأدرك هو ما يجول بخاطرهم فقال مستدركا: أوافق على ما قلت حرفاً بحرف.."[١].

يترك السارد "المسبحة التي يعبث بها المخبر لتفصح عن شخصيته التي بدت جامدة لا تتدخل كثيراً في النقاش والحوار الذي دار بين "سعيد" "وعليش"، لأنه جاء ليراقب ما يحصل فقط، لهذا استعان بهذا الإكسسوار. ثم جاء في آخر الحوار: "وساد الصمت دهشة فتبودلت نظرات مصدقة وغير مصدقة، وكور المخبر قبضته على المسبحة متسائلاً: انتهينا؟"[٢]. يلحظ مما سبق أن هذا الإكسسوار قد لازم شخصية المخبر والتعبير عما بداخلها. وعند انتهاء اللقاء نراه يقبض على المسبحة، وهو فعل يدل على الانزعاج أو الغضب والحزم في انهاء الموقف. وبحسب نبيل حداد فإن "الإحساس الذي يتشكل بتفاعل تلقائي بين الشيء

---

[١] **اللص والكلاب**: ص٤/ ١٠، ١١.

[٢] المصدر السابق: ص٤/١٥.

والحاسة، وهو ما تتفوق به طاقات التعبير السينمائي،على طاقات أي لون آخر من ألوان التعبير"[1].

في فيلم "اللص والكلاب"[2] ١٩٦٢ نجد أيضاً هذا الإكسسوار في مشهد لقاء "سعيد" و"عليش"، حيث ظهر في يد المخبر "حسب الله" في إحدى عشرة لقطة من المشهد، حيث بدا مرة وهو يعبث بحبات المسبحة ومرة يتوقف ثم وهو يقبضها ثم يرجع إلى تحريكها ثم يمسكها بيده اليمنى ثم اليسرى. أم في الرواية فقد كان الإكسسوار موظفا بعناية ودقة، حيث ظهر ثلاث مرات أولها في بداية المشهد، وثانيها عندما توقفت يد المخبر عن العبث بها بعد تأزم الموقف، وثالثها وقد كور قبضته على المسبحة معلنا انتهاء اللقاء. وهي توحي بالتدرج التصعيدي الذي سار به المشهد. من جهة ثانية فإن هذا الإكسسوار يظهر في الفيلم بوضوح حينما جعل المخبر يمسك بالمسبحة وهو الأقرب إلى الكاميرا في لقطات جلوس الشخصيات.

يظهر جليا في رواية "السمان والخريف" ١٩٦٢ توظيف الإكسسوار في الدلالة على الشخصية. "سبق عيسى إلى هناك ليستقبل المشيعين فصادف وصوله قدوم حسن ابن عمه في سيارته المرسيدس، ولم يدهش للسيارة بطبيعة الحال ولكن منظرها أثاره"[3]. "سيارة المرسيدس" إكسسوار يتم توظيفه للدلالة على الانقلاب الذي حصل لشخصية "حسن" ابن عم "عيسى" ونقيضه في مواقفه، حيث صعد "حسن" بعد الثورة إلى مراتب عليا. فيدل هذا

[1] نبيل حداد: "السرد السينمائي: هليوبوليس لمي التلمساني"، في: **بهجة السرد**، ص ٢٢٧.

[2] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

[3] **السمان والخريف**: ص٤/١٤٨.

الاكسسوار على التغير الاجتماعي والاقتصادي الذي وصل إليه بعد أن انقطع التواصل بينهما عندما سافر "عيسى" إلى الاسكندرية.

تفتتح قصة "حادثة" على مشهد لعجوز في الستين من عمره يتحدث بالتلفون من دكان في الشارع، ويختم قوله "انتظرني ، سأحضر فوراً"[1]. يمضي العجوز فتدهسة سيارة فترديه ميتاً. فلا يتعرف عليه أحد إذ لا يوجد ما يلقي الضوء على شخصيته، كما يتراجع السارد مقتصدا في السرد وفي تقديم معلوماته، وتجئ هنا مجموعة من الاكسسوارات: "ودس الضابط يده برفق في جيب الجاكيت الداخلي فاستخرج حافظة نقود قديمة متوسطة الحجم ومضى يفتشها جيباً جيباً وينادي على الشاويش: خمسة وأربعون قرشاً من العملة الورقية .. روشته للدكتور فوزي سليمان [....] ولكنه لاحظ وجود كتابة على ظهرها أيضاً فجرى بصره عليها بلا إرادة فإذا بها: المواد الكحولية والبيض والدهنيات ممنوعة، ويستحسن تجنب المنبهات كالشاي والقهوة والشيكولاته [....] مجلد صغير من السور القرآنية [....] ثلاثة قروش ونصف عملة معدنية [....] حق نشوق [....] منديل، علبة سجائر هوليود، سلسلة مفاتيح، ساعة يد، صفحة مطوية من كراسة فوجدها رسالة لم تغلق بمظروف بعد"[2]. تقوم مجموعة الاكسسوارات هذه بإلقاء بعض التوضيحات على شخصية العجوز التي لا يكشف السارد عنها شيئا، وتأتي الحاجة إليها عند محاولة الضابط التعرف على الجثة، حيث لم يكن يملك بطاقة شخصية، إلا أن هناك أشياء دلت على حالته الصحية، وربما أيضاً وضعه الاقتصادي بما يملكه من نقود وأخيراً أعطت الرسالة إيضاحات أخرى.

---

[1] **دنيا الله**: حادثة، ٢٨٦/٤.

[2] **دنيا الله**: حادثة، ص٢٩٠/٤، ٢٨٩.

في رواية "ثرثرة فوق النيل" ١٩٦٦ تظهر عدة إكسسوارات تقوم بالكشف عن شخصية "سمارة" وهي موجودة في حقيبتها التي يعثر عليها "أنيس زكي". "مد يده إلى الحقيبة ففتحها، رأى أشياء متوقعة ولكنها بدت صارخة الغرابة وفغمته رائحة زكية. منديل وقارورة صغيرة كحلية اللون ومشط ذو مقبض فضي وكيس نقود ومذكرة في حجم الكف. وفتح الكيس فوجد بضعة أوراق مالية"[١]. ويأتي السارد على ذكر هذه الأشياء بشكل دقيق، وهو هنا يسرد من منظور شخصية "أنيس" الذي يبدو غريب الأطوار والتصرفات، حتى "خيل إليه أن للحقيبة شخصية وأنها تؤثر فيه بمكر وسحر"[٢]. ومن أمثلة الإكسسوار في رواية "ميرامار" ١٩٦٧ "طاقم الأسنان" في الدلالة على كبر شخصية "ماريانا"، وإكسسوار "سيارة الرولزرايس" في الدلالة على الماضي الذي كانت فيه شخصية "طلبة مرزوق" من الأغنياء[٣].

أيضاً في رواية "عصر الحب" ١٩٨٠: "وأخذ حمدون يقوم معتمداً على عصاه الغليظة ذات الكعب المطاط فقال عزت برجاء تخل عن عنادك. استقام ظهره على مهل وتحرك للذهاب"[٤]. إن إكسوار "العصا" يظهر التغيرات التي ظهرت على شخصية "حمدون" بعد أن أمضى في السجن طويلا وأصبح هرما عجوزا لا يستطيع القيام إلا مستعينا بها. فالوصف الحركي للشخصية مع وجود هذا الإكسسوار دل دلالة أغنت عن الوصف.

٢. الإكسسوار وأداء الشخصية

---

[١] **ثرثرة فوق النيل**: ص٧١٤/٤.

[٢] المصدر السابق: ص٧١٤/٤.

[٣] انظر: **ميرامار**، صص ٥/ ١٠، ٢٣.

[٤] **عصر الحب**: ص ٥٧٠/٨.

يتضح من خلال الاستقراء الدقيق للروايات والقصص_ أن هناك دورا آخر للإكسسوار، وهو يتجلى في أداء الشخصيات وهي في حالة الفعل، دون أن يكون له دور في وصفها مثلا أو في إضافة قيمة او معلومة ما، ودون أن يكون له دور في السرد أيضا، إنما يعمل هذا الاكسسوار على تحقيق البعد التمثيلي والأدائي الحركي للشخصيات. فمن خلال البعد البصري لهذه الأشياء التي تكتسب قيمتها من قيمة الإنسان ووجوده ووعيه بها[١] يتم التعبير عن الشخصيات تعبيرا واقعيا. وفي خطاب نجيب محفوظ الروائي والقصصي العديد من النماذج.

مثلا، في "خان الخليلي" ١٩٤٦: "وقال بصراحة محزنة: أخي، لا أكتمك أن البيت يسقمني! وعلم أحمد بما يغريه حتى بالاستهانة بصحته، فانقبض صدره وأخفى بصره في فنجان القهوة، ومضى الآخر إلى سبيله"[٢]. وفي رواية "بداية ونهاية" ١٩٤٩: "وضحك الرجل، ثم فتح النرد ولكنه بدلاً من أن يشرع في إعداد القطع للعب سأله باهتمام: ألم تفاتحها بما اتفقنا عليه؟ فشعر حسنين بحرج ولكنه قال: كلا.. لمه؟ إنها تعدني رجل بيتها فكيف أفاتحها بهذا؟ فتناول الرجل زهر النرد في قبضته وهزه ورماه، ثم قال: أنت رجل خواف"[٣]. يظهر النص إكسسوار "قطع النرد" و"زهر النرد" التي تضفي بعداً واقعياً وتمثيليا على الشخصيات، فيبدو التناوب السردي بين الفعل والقول.

---

[١] انظر: نبيل حداد: "السرد السينمائي: هليوبوليس لمي التلمساني"، في: **بهجة السرد**، ص ٢١٤.

[٢] **خان الخليلي**: ١٢٤/٢.

[٣] **بداية ونهاية**: ص٢/ ٨١٦.

يظهر الإكسسوار في "السكرية" ١٩٥٧: "وضحكوا جميعا، وخلع كمال نظارته وراح يجلو ناظريها، وكان سرعان ما يندمج في الحديث خاصة إذا آنس محدثه، وبدا الجو صافيا عذبا [وبعد حوار دار بينهما] وضع النظارة على عينيه وابتسم قائلا: [١]". وفي الفصل الأربعين من ذات الرواية نرى شخصية "كمال" و"رياض قلدس" و"إسماعيل لطيف" وقد جلسوا في قهوة خان الخليلي، حيث كانوا يحتسون الشاي ويدخنون النارجيلة. في بداية الفصل: "جلس الأصدقاء في جناح الشرفة الأيمن يحتسون الشاي ويدخنون نارجيلة بالمناوبة"[٢]. ثم تابع الأصدقاء حديثهم وحوارهم إلى أن قال رياض قلدس: "مدرسة جاءت كزيارة أخيها في إدارة الترجمة فأعجبتني، فجسست النبض فوجدت من يقول: تفضل.. تساءل إسماعيل ضاحكاً وهو يتناول خرطوم النارجيلة من كمال: ترى متى يجس هذا (مشيراً إلى كمال) النبض؟"[٣]. وبعد ثلاث صفحات من هذا الفصل جاء: "إسماعيل هازئا وهو يصفق طالباً جمرات للنارجيلة: إذا ذكر الانجليز صنيعه! وأنا أقول لك من الآن بأنهم سيقيلونه قبل ذلك"[٤]. وبعد ذلك جاء: "ردد رياض نظرة بينهما فأدرك أن حديثا خاصاً يدور بينهما فعدل عنهما إلى النارجيلة"[٥].

في النصوص السابقة التي جاءت في الفصل الأربعين من الرواية يبدو أن إكسسوار "النارجيلة" الذي لعب دوراً مهماً في إعطاء الدور التمثيلي للشخصيات التي تضمنها المشهد،

---

[١] **السكرية**: ص٣/٨٥٧.

[٢] المصدر السابق: ص٣/٩٧١.

[٣] **السكرية**: ص٣ /٩٧١.

[٤] المصدر السابق: ص٣/٩٧٤.

[٥] المصدر السابق: ص٣/٩٧٦.

كما أضفى عليها بعدا حركيا وأدائيا. كما أن الإكسسوار قد تناسب مع أوضاع محددة في فعل الشخصيات، حيث تراجع "رياض" عن الاشتراك بالحديث متسليا بالنارجيلة، بينما يجيء فعل "إسماعيل" القولي الهازئ مع التصفيق طالبا جمرات للنارجيلة. وعموما يرى السينمائيون أن "الإنشغال بشيء غير الكلام" في المشهد يجعله (أي المشهد) أكثر تأثيرا من الناحية البصرية مما يسهم في رفع حيويته وهو ما يعرف بـ"مشاهد الحوار الديناميكي" (Dialogue Scenes Dynamic)، أضف إلى ذلك كله أن مثل تلك الأشياء تضفي على النص بعدا واقعيا[١].

كما يبدو أيضا في الفصل ذاته في "السكرية" الاستثمار الواضح، عند دخول "زبيدة" (العالمة التي أصبحت عجوزا) لإكسسوار "الشاي" و"النارجينة": "فقال: [مجيبا بسؤالها عن اسمه] كمال أحمد عبد الجواد. وكانت تقرب قدح الشاي من فيهما فتوقفت يدها في يقظة طارئة ثم حملقت في وجهه متسائلة: قلت ماذا [....] فأخذت نفسا من النارجيلة وقالت وكأنما تخاطب نفسها: أحمد عبد الجواد"[٢]. وقد جاء إكسسوار الشاي هنا ليعبر عن التغير ورد الفعل الذي أصاب "زبيدة"، أو ليزيد من تعبيرية الأداء بالشعور بالمفاجأة. فالملامح التي كانت ترتسم على "زبيدة" هي الغبطة، وعندما سمعت باسم "كمال" (الذي كانت تعرف والده) كانت تقرب القدح من فمها فتوقفت فجأة. فلم يكن يكفي أن تتغير ملامحها في حال انعدام وجود مثل هذا الإكسسوار. وبعد هذا التحول في الشعور جاء إكسسوار النارجيلة ليعبر عن حالة الهدوء من المفاجأة، وعن الماضي الذي بدأ يجتاحا رويدا رويدا.

---

[١] انظر: سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ص ٣٠٨.

[٢] **السكرية**: ص٩٧٨/٣، ٩٧٩.

أما رواية "أولاد حارتنا" ١٩٦٧ فعلى الرغم من قيامها على أسلوب السرد (الحكي) الذي لا يعنى بالأشياء والتفاصيل إلا أن العديد من مشاهدها ينطوي على إكسسوارات واضحة. فمثلا في مشهد يدور بين "قاسم" وزوجته "قمر" جاء: "وتمتمت: وكم يضايقني ما يقال عنك. فابتسم متظاهرا بالاستهانة ورفع الكوب إلى فيه [....] فقال دون أن يخفي ضيقه: أعرف ذلك، كما أعرف أنه لولاك لما كنت حتى اليوم أحيا [....] ابتسمتْ قمر وهي تسترد الكوب فارغاً وقالت"[١]. وفي مثال آخر: "يا شفيقة! أدركي زوجك قبل أن يقتله الكسل. فظهرت شفيقه على عتبة الباب وهي تنقي عدساً في طبق على يدها [....] فتساءل معاتبا: وهذه الحلاوة تقطر منك ما شأنها؟ فانفرجت شفتاها عن ابتسامة وأسرعت أصابع يدها بين حبات العدس"[٢]. كان لـ"طبق العدس" دور كبير في إضفاء الواقعة على الشخصية في أدائها، حيث تشاغلت بالعبث بحبات العدس عندما سمعت إطراء "جبل" لشعورها بالزهو والسعادة، مما أضفى مزيدا من الحيوية على المشهد.

في قصة "الربيع القادم" ١٩٧٩ يظهر إكسسوار "السيجارة" ودوره في حوار "محمد فتحي" مع زوجته: "جمالات، لست كعادتك. فقالت بنبرة اعتراف: ملاحظتك في محلها تماماً. رنا إليها متسائلاً في اهتمام وهو يشعل كيلو باطرة فقالت: زارتني اليوم أم عنايات وأخبرتني أن

[١] **أولاد حارتنا**: ص٥/٥٥٩.

[٢] المصدر السابق: ص٥/٢٨٥.

عنايات هربت قبل الزفاف"[1]. وبعد مضى الحديث بينهما سألته: هل يجدي النبش والتحقيق؟ لا أدري. أطفأ الرجل سيجارته وتساءل بضيق: ألا يمكن أن ننسى الموضوع؟"[2].

في الأمثلة السابقة نلحظ أن الإكسسوارات والأشياء قدمت للنص بعدا واقعيا. ويرى مصطفى الضبع أن "الشيء يؤدي دوراً مزدوجاً فى الرواية فهو يشير إلى حقيقة واقعية فى العالم الخارجى، وهو من جانب آخر يحمل دلالة خاصة فى النص: إذ يجب أن يكون حاملاً لمعنى"[3].

جاء في رواية "عصر الحب" ١٩٨٠: "أخيراً تلاقي الأب والابن [....] جلسا على فوتيلين متقابلين وراء باب الشرفة المغلق. بينهما خوان عليه طبق سمح متعدد الثغرات مليء بالفواكة والنقل والشيكولاته ودورق ماء، وقارورة اسباتس وقدح ذو حامل فضي"[4]. وخلال الحوار بين "عزت عبد الباقي" وابنه "سمير" تظهر هذه الإكسسوارات في إعطاء الأبعاد التمثيلية للشخصيتين. "فأشار إلى الخوان يدعوه إلى تناول شئ وقال" "وقدم له برتقالة". وهنا بعد وصف السارد للخوان وما عليه من إكسسوارات تأتي هذه الأشياء لتعطي التفاعل المطلوب بين الشخصية وما حولها من عناصر الفضاء المحددة سابقا في بداية المشهد. "فقال وهو يصيب الاسباتس في القدح". وبعد سؤال "عزت" ابنه عن اهتمامه

---

[1] **الشيطان يعظ**: الربيع القادم، ص٨/٢٨٧.

[2] المصدر السابق: ص٨/٢٨٨.

[3] مصطفى الضبع: "**الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية**"، مقال على الانترنت: www.arabicstory.net، ص ١، ٢٠١٣/٣/٢٠.

[4] **عصر الحب**: ص٨/٥٥٠.

بالمسرح جاء: "فعصر عينيه من الدموع التي يعبثها الغازوزة متجاهلا السؤال"[١]. وهناك العديد من الإكسسوارات التي تظهر دور الشخصية وتوضحها كما تكسبها أهمية الفعل[٢].

٣. الإكسسوار في عملية السرد

قلنا سابقا أن الإكسسوارات تؤدي أدواراً مهمة في السرد في العديد من الروايات والقصص، قد يكون هذا الدور رئيساً يعمل في نسج حبكة النص مثلاً، أو دوراً فرعياً يسهم في توجيه بعض الأحداث. كما يؤدي الأكسسوارات إلى تعقد موقف الشخصيات في بعضها الآخر ووضعها في أزمة ما.

في "بين القصرين" ١٩٥٦ نرى أن إكسسوار النارجيلة التي بعثت في "ياسين" تذكرا لزوج أمه الشاب. "بيد أن بصره تحرك تاركا المرآة فالتقى بخوان وضعت عليه نارجيلة التف خرطومها حول عنقها كالثعبان [....] وهو بلا ريب صاحب هذه النارجيلة.. تخيله متربعا على الكنبة القائمة بين الفراش والخوان"[٣]. كان "ياسين" يفكر قبل دخوله إلى بيت أمه في اللحظة التي سيدخل فيها ويجد زوج أمه، إلا أنه ارتاح حينما لم يجده، وعندما همّ بالخروج النارجيلة فانزعج، مما أدى إلى تعقد الموقف وخلق الأزمة في نفسية الشخصية ومشاعرها.

---

[١] **عصر الحب**: ص٨/٥٥١.

[٢] للمزيد من الأمثلة انظر: **السمان والخريف**، ص ٤/ ١٧٧؛ **بيت سيء السمعة**، ص ٤/ ٤٣٤؛ **الشحاذ**، ص ٤/ ٦٣٤؛ **ثرثرة فوق النيل**، ص ٤/ ٦٧٠؛ **ميرامار**، ص٥/٢٠، ٢٩، ٣٠: **خمارة القط الأسود**، ص٥/٦٩٦؛ **تحت المظلة**، ص٥/٦٨٨، ٦٩٦، ٧١٧؛ **فتوة العطوف**، ١٠/٥١١.

[٣] **بين القصرين**: ص٣/٣٤٤.

في "قصر الشوق" ١٩٥٧ يأخذ إكسسوار فنجان القهوة دوراً بارزاً في بداية نشوء علاقة "ياسين" بجارتهم "أم مريم" التي جاء لزيارتها. ففي بداية المشهد جاء: "عادت الخادم إلى الظهور حاملة لصينية القهوة، فوضعتها على المنضدة أمامه، وتراجعت وهي تخبره بأن ستها الكبيرة في الطريق إليه"[١]. ثم يدور حوار بين "ياسين" و"أم مريم" يستذكران العلاقة القديمة بين أهله وبينها وانقطاع هذه العلاقة بعد موت أخيه "فهمي"، وبهذا يسود اللقاءَ بينهما الذكريات القديمة. ثم يأتي هنا دور فنجان القهوة ليفصل بعنصر حركي الماضي وما جاء من أجله "ياسين": "هزت المرأة رأسها هزة الضحية البريئة، وصمتت قليلا، حتى حانت منها التفاتة إلى فنجال القهوة الذي بدا كالمنسي على صينية القهوة، فقالت وهي تومئ إليه: ألم تشرب قهوتك بعد؟ فرفع ياسين الفنجال إلى فيه، وحسا الحسوة الأخيرة، ثم أعاده إلى الصينية، وتنحنح قليلا، ثم أنشأ يقول"[٢].

ثم يتضح دور هذا الإكسسوار أكثر بإظهار ما يدور في خاطر "ياسين" الذي كان يتابع جسد "أم مريم"، أم الفتاة التي جاء لخطبتها. "ثم أقبلت بجسمها المفتخر نحو المنضدة، فتناولت صينية القهوة وهي تنادي ياسمينة، ثم استدارت حاملة إياها فأعطتها الخادمة التي جاءت على عجل، ولفتت عنقها فجأة لتقول له آنستنا. فباغتته وهو يحملق في ردفيها الثقيلتين!! وشعر لتوه بأنه ضبط في حالة تلبس، فبادر بخفض عينيه [....] ثم اختلس منها نظرة بعد أن عادت إلى مجلسها فلمح على شفتيها ابتسامة خفيفة كأنما تقول له رأيتك"[٣].

[١] **قصر الشوق**: ص ٥٠٢/٣.

[٢] المصدر السابق: ص ٥٠٤/٣.

[٣] المصدر السابق: ص ٥٠٥/٣.

بعد ذلك سيقوم "ياسين" بإنشاء علاقة مع "أم مريم" تؤدي إلى تغير وتطور في الأحداث، وفي شخصية "ياسين"عموما.

مما سبق نجد أن الإكسسوارات أداة سرد مهمة لما حققته في عملية السرد. وهي الأداة الناجحة في السينما، _بل هي كما يرى حداد- الأداة الأولى في الخطاب السينمائي_ فإنها مهمة في أحيان كثيرة في الخطاب الروائي. وتتكشف أهميتها مع ازدياد الوعي بأهمية الرواية (علم السرد) وطرائقه[١].

يستخدم نجيب محفوظ الإكسسوار في رواية اللص والكلاب ١٩٦١ بصورة بالغة الأهمية. حيث تسهم "بدلة الضابط" التي لبسها "سعيد" اللص في إخفائه عن أعين الناس والشرطة. كما زادت من حدة التوتر بينه وبين الشرطة التي بات همها القبض عليه. ومن جهة ثانية أكثر أهمية كان إكسسوار البدلة دليلا عليه، حيث غادر الشقة إلى بيت "الشيخ علي الجنيدي" عندما لم تعد "نور" ناسيا البدلة هناك. "ووجد نفسه يفكر في مسكن الشيخ الجنيدي [....] وتسلل إلى فناء البيت الصامت، وعند ذاك فحسب تنبه إلى أنه نسي بدلته الرسمية _بدلة الضابط_ في حجرة الجلوس ببيت نور"[٢]. وعندما وجدها رجال الشرطة التقطت الكلاب رائحته فلاحقته حتى قبضت عليه.

في قصة "قبيل الرحيل" ١٩٦٥ يأخذ اكسسوار "الجنيهين" دورا مهما في حبكة القصة. "بركات" الذي كان يجلس في قهوة "سيدي جابر" قبيل يوم رحيله عن الإسكندرية يتعرف على "دنيا" التي طلبت منه جنيهين مقابل قضاء تلك الليلة، أخذتهما وذهبا إلى البيت. وهناك

[١] نبيل حداد: "السرد السينمائي: هليوبوليس لمي التلمساني"، في: **بهجة السرد**، ص ٢١٤.

[٢] **اللص والكلاب**: ص ٤/٨٠.

شعر بالملل والفتور إلا أنه "رآها وهي تمد ذراعها إلى حقيبتها فوق الكنبة، ثم رآها وهي تستخرج منها الجنيهين. لحظها بطرف متسائل فإذا بها تميل نحو الناحية الأخرى من الفراش لتودع الورقتين في درج التواليت"[١]. وعندما سألها قالت إنها تفعل هكذا عندما ترضى. فغرق في نشوة فرح وأمضيا ليلة عربدة وشرب، وانفق بسخاء غير مأثور عنه، وأمضى ليلته سعيدا. وفي الصباح رآها تميل نحو التواليت ثم تفتح التواليت وتسترد الجنيهين من مكانهما ثم تعيدهما إلى حقيبتها.

وفي "ميرامار" ١٩٦٧ لعل إكسسوار "الفنجان" و"المسبحة" تأخذان دورا دلاليا رئيسا. يستعيد عامر وجدي مشهدا من حياته وقصة خطبته: "مولاي، إني أنشد القرب منكم على سنة الله ورسوله. صمت وبيننا فنجال قهوة لم يمس، فقلت: إني صحفي، ذو مال، وابن شيخ كان خادما لمسجد سيدي أبي العبباس المرسي. رحمه الله كان من التقاة المؤمنين. وقبض على المسبحة ثم استطرد: يا بني، كنت منا، جاوزت الأزهر زمنا"[٢]. ويبدو أن "فنجال القهوة" الذي لم يمس دل بصورة أو بأخرى على ردة فعل والد حبيبته التي ذهب لخطبتها، وهو يدل على إنعدام التفاعل بينهما. وكذلك يجيء دور "المسبحة" أداء هامة في البعد الأدائي للشخصية.

نرى أيضا في قصة "تحقيق"[٣] الدور الذي لعبته إكسسوارات "زجاجة الكونياك" و"علبة الشيكولاته" (التي نسيها "عمرو" في غرفة القتيلة)، و"الحذاء الأبيض" (الذي كان القاتل

---

[١] **بيت سيء السمعة**: قبيل الرحيل، ص ٤٣٤/٤.

[٢] **ميرامار**: ص ١٥/٥.

[٣] **الجريمة**: تحقيق، ص ٦٨٤/٦_٧٠١.

يرتديه)، والآلة الكاتبة (التي اشتراها عمرو ليرسل رسالة مطبوعة للشرطة ليخبرهم عن القاتل)، في حبكة القصة، وفي البحث عن قاتل "الست لطفية". حيث شكلت الإكسسوارات الثلاثة الأولى عنصر توتر لشخصية "عمرو"، بينما كان الإكسوار الأخير هو الدليل على أنه هو القاتل.

في قصة "الربيع القادم" يؤدي الإكسسوار دوره في تعقيد الموقف وتصعيد الحدث: "أم عنايات" التي جاءت للبحث عن ابنتها _التي هربت قبل زواجها بأيام_ عند "الست جمالات" التي كانت الفتاة تعمل عندها. فجاء "بلغ الضيق بجمالات حد الغضب. ترامى إلى مشمها رائحة طعام يحترق. هبت مسرعة إلى المطبخ فوجدت البامية قد جف ماؤها فشاطت. نسيت همومها وراحت تعالج الموقف بسخط إضافي"[1]. والإكسسوار كما قلنا يعمل على تعقيد موقف "جمالات" التي ظهرت في بداية القصة امرأة تقاعدت حديثا لا تجيد أعمال البيت، حتى وجدت نفسها بعد رحيل الخادمة وحيدة أمام هذه الأعمال. ومن وجهة اخرى زاد إكسسوار الطعام من امتعاضها الذي سببه اعتقاد أم عنايات أن ابنتها هربت إليهم.

كذلك إكسسوار "الزرار" الذي وجده الضابط في الغرفة التي قتل فيها "عصمت البطراوي". أيضا يأخذ دورا في السرد: "وبالتدقيق في التنقيب عثرت على زرار فوق السجادة وراء المقعد مباشرة. زرار لبني ذي مركز ضارب للسواد، ولما كانت زراير بدلة الفقيد كاملة العدد فقد احتفظت بالزرار بعناية"[2]. وبعد مضي التحقيقات يكشف الضابط عن القاتل وهو "جلال حمزة" بواسطة هذا "الزرار". "ولكني توفرت بكل همة على التفتيش وبوجه خاص

---

[1] **الشيطان يعظ**: الربيع القادم، ص ٨/٢٨٥.

[2] **الشيطان يعظ**: قرار في ضوء البرق، ص ٨/٣٩٧.

الملابس. وفي الحمام رأيت بدلة بيضاء منقوعة في طشت غسيل وبفحص الزراير وجدت زرارا ناقصا"[1].

لا يبدو أن "الصورة" التذكارية التي عادت إليها "سنية المهدي" في مفتتح رواية "الباقي من الزمن ساعة" ١٩٨٢ إكسوار فقط، إنما هو إكسسوار ذو أهمية كبرى، إذ هو الباعث والمحرك الأول لأحداث القصة التي تتأتى في خيال "سنية"، مما يستدعي تذكرها. كما أن عناصر الصورة تتحدد بشكل دقيق. "في الوسط جلس حامد برهان رب الأسرة ممدود الساقين [....] وإلى يمينه جليت هي _سنية المهدي_ متربعة مغطية حجرها وساقيها بشال عريض [....] وأما إلى يساره فجلست كوثر البكرية [....] يليها محمد في الجلسة [....] تليه منيرة بجمالها الفائق [....] وكان الجميع يبتسمون، تحبو فوق وجوههم فرحة الرحلة والسلام، وبين أيديهم تقوم قوارير المياه الغازية وأطباق ورقية ملئت بالسندوتشات والموز والبرتقال"[2].

يعمل الإكسسوار في قصة "ثمن زوجة"[3] دورا فاعلا في حبكة القصة وحركة أحداثها وتناميها ونهايتها، وحتى في بعدها الدلالي ومضمونها العام. فبعد أن أخذ المهندس "حمدي أفندي" من عشيق زوجته "الريال" عندما ضبطهما في غرفة النوم ثمنا لمافعل، وهو تصرف مستهجن من زوجته وعشيقها، لم يفاتح زوجته بما حصل حتى كادت الزوجة أن تنسى ما فعلت. في أحد الأيام قام "حمدي" بدعوة أهله واهل زوجته الخائنة إلى مأدبة غداء، فما كان

---

[1] المصدر السابق: ص ٤٠١/٨.

[2] **الباقي من الزمن ساعة**: ص ٩١/٩.

[3] **فتوة العطوف**: ثمن زوجة، ص ٥٢٢/١٠_٥٣١.

منه إلا أن أخرج "الريال" ودعا الجالسين إلى التنبه، وأعطى "الريال" لعمه وقال إن وراءه قصة وطلب من زوجته أن تحدثهم عنه. قامت الزوجة وغادرت الحجرة وألقت بنفسها من النافذة. ولا تخفي هنا الدلالات التي يحملها إكسسوار "الريال"، حيث إنه يلخص القصة كلها، كما أنه العنصر الذي حدد النهاية على هذا النحو.

من الأمثلة السابقة يمكن الخلوص إلى أن هناك وظائف عدة للأشياء أو الإكسسوارات التي عمل نجيب محفوظ على استثمارها من الخطاب السينمائي الذي ظل يربتط به بعلاقات مباشرة. ومن اللافت هنا أنه قد جاوز مفهوم الإكسسوار السينمائي الذي حدد بداية في وظيفة الوصف، فدخل _في خطابه الأدبي_ مع أداء الشخصيات، كما دخل في عملية السرد.

الفصـل الخامـــس

العناصـــــر البصــــــــريّة

تحدثنا سابقا أهمية الخطاب البصري في حياة الإنسان ولا سيما في العصر الحديث، حيث ظهرت هيمنة الصورة في البعد الذي مارسته وتمارسه في حياتنا، في علاقاتنا مع الموجودات من حولنا، ومع الطبيعة ومع غيرها. فالصورة لم تشهد هذا الحضور الطاغي في التاريخ البشري كله، فهي قد تغلغلت في الوعي، وتخللت الثقافة وأشكال التعبير الإنساني، حتى الفن لم يسلم من الانجراف وراء الصورة، أقصد الصورة المادية لا المجردة، حتى كان للأدب نصيب من هذا الحضور.

وفي سياق الأدب ظهر مفهوم "الوصف البصري" (visual description). وهو مصطلح كثيرا ما تردد في الغرب. ويرى فيليب أوغتيل (philippe ougtel) في كتابه "الأدب والتصوير الفوتوغرافي" (lalitteratureet photogwaphie) أن تعالق الأدب مع فنون الرسم والسينما ولّد مجموعة من الاستعارات لا سيما في الراوية الحديثة ومنها "الوصف

البصري"[1]. ولعل السينما هي من أهم هذه الفنون وأشدها تأثيرا، فهي في جوهرها تعتمد على عنصر "سمعي_بصري" (Audiovisuel) و"يدل هذا التعبير أصلا على كل عمل مكون من صور وأصوات"[2]. بمعنى أنه الفيلم.

يعرّف أوغتيل "الوصف البصري" بأنه تقنية تسمح بوصف شخصيات وأمكنة ومشاهد أو جزئيات مشهد كما لو كانت لوحات أو مواضيع لوحات. ويأتي استعمال الكتّاب للوصف البصري بقيم فنية وجمالية جديدة. ويرى أن الأعمال التي يمكن أن تصنفها ضمن هذا المفهوم هو أن تحمل وصفا أو صورة تكون بالأساس قابلة لأن تترجم إلى رسم أو داخل أي عمل بصري آخر كالسينما[3].

مع هذا إلا أن هناك حدودا وضعها النقاد بين الوصف البصري أو الصور الوصفية وبين الصور الفيلمية/ السينمائية، حيث تفترقان عن بعضهما من ثلاثة جوانب: الكم والزمن والأهمية والإدراك. أما جهة الكم فإن الأشياء التي تعرض في الصورة الفيلمية فإنها تظهر بيسر تلقائيا وبشكل متساو وغير محدود، في حين يمكن حصر الأشياء التي تظهر في الصورة الوصفية. وأما من جهة الزمن فإن الوصف في الرواية يقتضي وقتا اطول منه في السينما، لكن زمن هذا الأخير يزداد كلما كان الوصف أدق[4].

---

[1] نقلاً عن: عبد المجيد العايد: **"التصوير البصري في الرواية"**، موقع الكتروني:http://www.aklaam.net/newaqlam/ ، ص٢، ٢٠١٢/١٠/٥

[2] ماري_تيريز جورنو: **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور، ص ٧.

[3] نقلاً عن: عبد المجيد العايد: **"التصوير البصري في الرواية"**، موقع الكتروني:http://www.aklaam.net/newaqlam/ ، ص٢، ٢٠١٢/١٠/٥.

[4] انظر: جان ريكاردو (Jean Ricardo): **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧، ص ١٠٤.

وأما من حيث الأهمية فإن الأشياء الموصوفة تعظم أهميتها في الرواية. لكن الجانب الأهم هو كيفية الإدراك في كل منهما، وهو يعتمد _أساسا_ على مقولتين: التركيب المؤجل/الرواية، والتركيب المباشر/ السينما. فالمادة المصورة تذوب في وحدة التركيب المباشر الذي تكونه، في حين يكون الوصف على العكس تماما، لأن الإدراك لا يحصل بشكل كلي وإنما ينبني على الأجزاء، فهو يقترح "تركيبا مؤجلا"، وكل واحد من هذه الأجزاء يظل إلى حد كبير متفردا مستقلا خلال حركة تكوين الشيء. وبتعبير آخر فإن الإدراك في الفيلم إدراك حسي جمالي يبدأ من الكل ثم ينتهي بالأجزاء[١].

يرى كولن ولسن (Colin Wilson) أن أول من اكتشف الكتابة التصويرية/ البصرية هي المدرسة الطبيعية في نهاية القرن التاسع عشر _على رأسهم إميل زولا_ التي رأت أنها أشد إقناعا، ولذا فهي تحظى بتأثير أقوى من تأثير سرد القصص في كان ياما كان. أما في الرواية التقليدية فالأمر مختلف من حيث راوي الحكاية. يقول بأنه: "يميل إلى الكتابة وكأنه خالق كل شيء [....] يروي القصة وكأن لديه قدرة على الوصول إلى أفكار ومشاعر جميع الشخصيات، كان يروي القصة بالطريقة التي يشعر أنه يميل إليها. مستطردا متفلسفا ومحذرا القارئ"[٢]. أما الرواية العربية فقد بدأت _منذ ستينيات القرن الماضي_ بالتحول التدريجي من الأسلوب القديم المعتمد كليا على الراوي ذي الأسلوب القديم، وذلك حين كانت الرواية العربية ما تزال في إطار الرومانسية االتي تقدم السرد بصورة محكية، فاعتمدت على

---

[١] انظر: جان ريكاردو (Jean Ricardo): **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمة: صياح الجهيم، ص ١٠٥.

[٢] كولن ولسن: **فن الرواية**، ترجمة: محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦، صص ٢١٢، ٢١٩، ٢٢٠.

راوٍ يقارب الأحداث ويفسرها ويفلسفها، كما لا يجد حرجا في حشد العديد من الأسماء ورسم الشخصيات دفعة واحدة[1].

يمكن اعتبار السينما نوعا حكائيا إلى جانب الأنواع الحكائية الأخرى الشفوية والمكتوبة. ولما كانت السينما الأبلغ تأثيرا لأنها تخاطب الحواس: البصر أولاً ثم السمع ثانيا، فإنها قد مارست تأثيرها الواضح على هذه الأنواع لا سيما الرواية لما يربطهما من علاقات مباشرة. والحكاية الفيلمية هي حكاية مركبة سمعية_بصرية تنبني على علاقة غير مباشرة بين الحاكي وبين المحكي له، وهي حكاية معقدة على هذا الأساس. أما الحكاية الشفوية فهي بسيطة لأنها تتضمن وسيطاً واحداً هو الوسيط السمعي[2].

لعل فعالية السينما تنبع من اعتمادها على قناتي الاتصال البصرية والسمعية. وتعد السينما وسيلة من وسائل الاتصال التي تعتمد على هاتين القناتين. والطريقة البصرية السمعية هي "طريقة توصيل الرسائل والمعلومات، بحيث ترى وتسمع في وقت واحد"[3]، وهي من أنجح الوسائل في عمليات التواصل. وعلى مستوى الاتصال ذاته يرى ياكبسون (Roman Jakobson) أن هناك ثلاثة مستويات للدوال: الأيقون، والعلاقة، والرمز. ويرى بأن أبسط طريقة لتقديم شيء ما للآخر هي تقديم الشيء نفسه أو تمثيل لهذا الشيء كأن نأخذ صورة له أو رسمة. والأيقون هو دائماً تمثيل محسوس للشئ. وهو يمارس تأثيره

[1] انظر: نبيل حداد، "مجاوزة التابوهات والانجاز المشهدي: قراءة في تجربة ليلى الأطرش"، في: **كاميليا الرواية الأدبية وقراءات أخرى**، عالم الكتب الحديث، إربد_الاردن، ٢٠١٠، ص١٣١.

[2] انظر: عبد الرزاق الزاهير: **السرد الفيلمي: قراءة سيميائية**، ص١٠، ١١.

[3] أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: **معجم الفن السينمائي**، ص٢٣.

الكبير أكثر من خطاب آخر مكتوب أو منقول[١]. وعليه فإن السينما عندما تعيد إنتاج الواقع والأشياء المادية التي تصورها وتقدمها للمتلقي، فهذا مما أكسبها تلك القوة، بحيث تمارس تأثيرها على الأدب وخصوصا الرواية الأكثر التصاقا بها.

يرى محمد ملص أن السينما هي الأداة الأكثر إفصاحاً عن الفكرة المعبر عنها، وليس هناك _برأيه_ وسيلة أخرى تمتلك ذات الوسائل التي تمتلكها السينما، لأن لديها القدرة على خلق العالم ووضعه أمام المتلقي من طاقات وقدرات. والسينما ليست أداة بصرية سمعية فحسب، إنما هي أداة تخاطب كل ما يملك الانسان من حواس، فمن خلال العين والأذن يقوم المتلقي بتشغيل كل ما لديه من طاقات ليكون في وضع تخاطب الوجدان[٢].

يؤكد مارسيل مارتن (Marcel Martin) أن الصورة في علاقتها مع المتفرج تأخذ شكلاً مركبا من العاطفي والذهني، بحيث تكون الدلالة التي تتكون في الشاشة تتوقف على الحيوية الذهنية للمتفرج[٣]. وفي السياق ذاته تقول فرجينا وولف (Virginia Woolf) في التفريق بين السرد السينمائي والروائي، إن الروائي يجعلنا ننظر، فهو يشيد عالماً موهوما من التعبير في سياق نص مسرود. أما في السينما فلا نملك سوى أن نوجه أبصارنا نحو الشاشة ثم نتابع سيل الصور التي يتكون منها مجمل النص السينمائي[٤].

[١] عبد الكريم غريب (محرر): **التواصل: نظريات ومقاربات**، ص١٩٢.

[٢] انظر: مروان دراج: "السينما الأداة الأكثر إفصاحا" (حوار مع المخرج محمد ملص)، **ألف: مجلة البلاغة المقارنة**، عدد١٥، ١٩٩٥، ص١٢٨.

[٣] انظر: مارسيل مارتن: **اللغة السينمائية**، ص٩١.

[٤] انظر: فاضل الأسود: **السرد السينمائي: خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن**، ص١٤٠.

إذن، بدأت في الرواية العربية مرحلة جديدة قلصت من دور الرواي الذي يحكي، والذي ربما يظهر براعته اللغوية في السرد إلى مرحلة يعنى فيها بالتفاصيل الدقيقة، كاللجوء إلى تفاعل الشخصيات. وفي هذا السياق يرى نبيل حداد "أن إطار الجنس الأدبي قبل نجيب محفوظ وربما قبل ذلك بقليل كان مخترقا، وأن النوع نفسه كان مستباحا لا بفعل الأشكال الأخرى كالمقامة والتاريخ وفن السيرة، بل بالأدوات نفسها وتحديدا أدوات الشعر العربي، من مثل الغنائية، والعطاء البلاغي المباشر وامتداداته، بما يخدم درامية العمل وبما لا يخدم"[١]. فظهرت بعد مرحلة "سرد البلاغة" _كما يسميها حداد_ أساليب وتقنيات سردية جديدة كالتقنيات السينمائية: مثل التقطيع المونتاجي، والتعبير القائم على مسافة اللقطة بالقرب والبعد، ثم لغة الصورة، والتزامن، والتماهي المشهدي[٢].

١. نجيب محفوظ بين المصوَّر والمحكيّ

عمد نجيب محفوظ الى العناصر البصرية وعمل على استثمارها في السرد الروائي. وقد أدى ذلك إلى تطورات واضحة في أدواته التقنية، وذلك بدءاً من المرحلة الواقعية في القاهرة الجديدة ١٩٤٥ وما بعدها، في حين كان هذا الاستثمار نشطاً في المرحلة التي بدأت باللص والكلاب ١٩٦١. وبدخول هذه التقنيات إلى عالم نجيب محفوظ الروائي والقصصي أصبح عنصر الاعتماد على الحواس وإيلائها جانبا كبيراً من العناية وترجمتها في أسلوب سردي متميز ظاهرا للعيان.

[١] انظر: نبيل حداد: "السرد السينمائي"، في: **بهجة السرد**، ص ٢٠٩.

[٢] انظر: المرجع السابق: ص ٢٠٩.

نلحظ اندماج هذه العناصر في رواية بداية ونهاية ١٩٤٩: "أنصت إليه وهو لا يزال يحملق في وجهه، تمتلئ عيناه بوجهه تارة فلا يرى سواه، ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئاً، وثالثة لا يرى إلا شفتين تنطبقان وتنفرجان فينثال من بينهما كلام هو الفزع واليأس والغربة، وبين هذا وذاك ترمش عيناه في حركة عصبية فتلتقطان منظراً غريباً هنا وهناك، بندقية مثبتة في جدار أو صفاً من البنادق أو محبرة، وربما امتلأ انفه برائحة دخان محبوس أو رائحة جلود غريبة، ثم ينحل وعيه ويتراجع فجأة إلى ذكرى بعيدة لا صلة لها بالحاضر فيلوح لذاكرته منظر عطفة نصر الله وهو صبي يلاعب حسين البلي"[١].

في النص السابق يعنى نجيب محفوظ بالجوانب الحسية في التعبير، فنراه وقد عبر عن موقف "حسنين" _عندما أخبره الضابط بأن أخته قد ضُبطت مع شاب في بيت للعشاق_ بصورة مكثفة بالمحسوسات والعناصر البصرية إضافة إلى العناصر السمعية، تبين ذلك في:

"يحملق في وجهه، تمتلئ عيناه بوجهه". / بصري

"فيسمع الصوت" / سمعي

"شفتان تنطبقان وتنفرجان" / بصري

"ينثال من بينهما الكلام" / سمعي

"ترمش عيناه في حركة عصبية" / بصري

"بندقية"، "صف من البنادق"، "محبره" / بصري

"أمتلأ أنفه برائحة دخان محبوس أو.." / شمّي

[١] بداية ونهاية: ٩١٩/٢.

ويلحظ مما سبق أن محفوظ قد راوح بين توظيف العنصر البصري مرة والعنصر السمعي مرة أخرى حتى انتهى بالعنصر الشمّي. هذه العناصر التي توليها السينما أهمية كبرى مما زادت من تأثير الخطاب الروائي لأنها تُشغل حواس المتلقي.

في اللص والكلاب ١٩٦١ يستثمر نجيب محفوظ في أحد المشاهد _بوعي واضح_ العنصر البصري والعنصر السمعي معا وبتكثيف شديد: "وخلع بدلته وتمدد فوق الحصيره دافناً وجهه في الجدار رغم يأسه من نوم قريب. وقال له الشيخ نم فالنوم عبادة لأمثالك.. فلم ينبس، ونادى الشيخ بصوت خافت الله. وظل مسهدا حتى أذان الفجر، ثم ظل مسهدا حتى ترامى صوت بياع اللبن. ولم يدرك أنه نام إلا عندما رقد فوق صدره كابوس، ولما فتح عينيه رأى ضوء المصباح الواني منتشرا في الحجره كالضباب. إذن لم ينم إلا ساعة على الأكثر. والتفت نحو فراش الشيخ فوجده خاليا، ورأى على كثب من كتبه المكومة شواء وتينا وقلة ماء. شكراً لك يا مولاي ولكن متى جئت بهذا الطعام؟ وسمع خارج الحجرة أصواتاً فعجب لذلك، وزحف على أربع نحو الباب الموارب فنظر من زيقه فرأى لدهشته أهل الذكر يفترشون الحصر، كما رأى عاملاً يوقد الكلوب في أعلى الباب الخارجي [....] وأجّل التفكير في أي شيء حتى يأكل فالتهم الطعام وشرب حتى روى [....] وسمع في الخارج يدا تصفق وإذا بأصوات الرجال تسكت، وجلال الصمّت يسود وردد الشيخ علي الجنيدي ثلاثاً الله، فردد الآخرون النداء في نغمة وسمت في مخيلته حركة الذكر الراقصة. الله الله الله، وازدادات النغمة سرعة وارتفاعا ثم اختزالاً مع زيادة في السرعة كصوت قطار منطلق، وتواصلت دون

انقطاع فترة قصيرة، ثم أخذ يداخلها الوهن رويدا ثم التراضي في الايقاع والبطء ثم ترنحت وتهاوت في الصمت"[١].

في النص السابق يحشد نجيب محفوظ العديد من العناصر البصرية، دلت عليها كلمات مثل: بدلة، حصيرة، جدار، ضوء، مصباح، فراش، كتب مكومة، شواء، تين، قلة ماء، باب موارب، أهل الذكر، حصر، عامل، باب خارجي. وكذلك العديد من العناصر السمعية دلت عليها كلمات مثل: صوت خافت: الله، أذان الفجر، صوت بياع اللبن، سمع خارج الحجرة أصواتاً، يد تصفق، الصمت، ردد الشيخ ثلاثا: الله، ردد الآخرون الله الله الله، ازدادت النغمة سرعة وارتفاعاً، أخذ يداخلها (النغمة) الوهن رويداً ثم التراخي في الإيقاع والبطء ثم ترنحت وتهاوت في الصمت.

كما في النص السابق نرى في رواية "أولاد حارتنا" ١٩٦٧ هذا المزج بين العنصرين: البصري والسمعي في ذات المشهد. "شحن جو الحجرة بالقلق والتوتر. بدا عم زكريا مفكراً مقطبا؟، وراح عم عويس يعبث بشاربه، وكأن حسن كان يحادث نفسه، أما صادق فلم يحول ناظريه عن وجه صديقه قاسم، [....] وكانت فناجين القهوة قد فرغت وأخذت ذبابتان تحومان حولها، فنادت قمر سكينة لتأخذ الصينية فجاءت الجارية وحملتها ثم ذهبت وأغلقت الباب [....] وعوى كلب في الحارة كأنما أصيب بطوبة أو عصا، وارتفع صوت بياع ينادى مترنماً بالبلح، وامرأة عجوز هتفت في أسى: "يارب خلصنا من عيشتنا"[٢].

---

[١] **اللص والكلاب**: ٨٤/٤.

[٢] **أولاد حارتنا**: ص٤٢٢/٥.

في معرض الحديث عن السرد بالحواس: البصري والسمعي، نجد أنه يبرز أحيانا العنصر الشمي ولكن محفوظ نادرا ما يوظف هذا العنصر. مثلا في "القاهرة الجديدة" ١٩٤٥: "وكان إلى جانب دكان الفول دكان كباب فحمل الهواء دخان الشواء إلى أنفه. فسال لعابه وتوجعت معدته، ثم أخذ الرغيف ومضى فاراً من الرائحة الشهية. وعاد إلى حجرته وفتح بابها، فشمّ رائحة هواء فاسد لأنه كان قد ترك النافذه مغلقة ورأى الغبار يعلو المكتب والكتب والبطانية[١]."

ظل نجيب محفوظ يميل إلى الكتابة التي تخاطب الحواس لا سيما البصر، وإن كاد ذلك يتلاشى في أعماله المتأخرة إلا أننا نرى في قصة "أسعد الله مساءك" ١٩٨٧ مثل هذا التعبير المكثف: "وقفت أمام الشقة في الدوار الثالث في ظلام تام ضغطت على الجرس. سمعت أقداماً آتية، وفتحت الشراعة، وتساءل الصوت القديم: من؟ أضاءت المصابيح في أعلى الباب فتجلى وجهى. لم تصدق عينيها"[٢]. إذ يعمل على تفصيل دقيق لما تفعله الشخصية بشكل يوحي للقارئ بمشهد بصري مرئي كأنه أمامه.

إن الكاتب الروائي والقصصي عموما حين يسعى في خطابه إلى مثل هذه العناصر، فإنه سعي لتوضيح الصورة وإيصال المعنى لدى المتلقي والتأثير عليه، وهو مطلب جوهري لأي خطاب، بينما تتوافر لديه أساليب وتقنيات أخرى يوفرها له الخطاب الأدبي من أجل خلق مثل هذا التأثير. من ذلك توظيف العناصر البلاغية _كونه خطابا مكتوبا يعتمد أساساً على اللغة_ باستثمار معطياتها الدلالية. وعلى الرغم من أن نجيب محفوظ قد خطا خطوات

---

[١] **القاهرة الجديدة**: ٦٨٩.٧/١

[٢] **صباح الورد**: أسعد الله مساءك، ص٩٣/١٠.

مهمة في جلب العنصر البصري إلى نصه الروائي والقصصي، إلا أننا نجد الكثير من التشبيهات (بالمفهوم البلاغي) لتوضيح فكرة ما وتصويرها.

في بين القصرين ١٩٥٦: "والحق أنه [ياسين] وجد عليها [أمه] موجدة حامية نابعة من صميم قلب جريح، فأغلق دونها باب العفو الغفران وأقام وراءه متاريس حنق وكراهية". وأيضا: "الحق أن أمي كالضرس الثائر، لا يسكن حتى يخلع"[١]. وأيضاً "فجرى بصره [السيد أحمد عبد الجواد] على جسمها في عجلة كما يجري الفأر على جوال أرز ليجد لنفسه منفذا"[٢]. يلجأ نجيب محفوظ إلى المجاز لإيضاح الصورة وتعميقها في ذهن القارئ، فيعبر عن الأفعال والمعاني المجردة بصورة حسية تستثير في الذهن صورة ما. وهذا مما يبتعد كثيراً عن السرد السينمائي الذي يقدم الأشياء كما هي. كما يبتعد أيضاً عن السرد الذي يقوم على الوصف البصري الذي يقدم صورة الأشياء كما هي لتكون محسوسة.

رواية السمان والخريف ١٩٦٢ تعد من الأعمال الأكثر استخداما لهذا الأسلوب، الذي يبدو أن المحرك الأساسي له هو السارد الذي يعرف كل شئ، وهو الذي ينجز سرده من خلال منظور الشخصية المحورية/ "عيسى". فكثيرا ما يعبر عن حالاتها الباطنية. وعلى الرغم من ذلك كله فإن هذه الرواية _على النقيض من ذلك_ كثيرا ما تعمد إلى أسلوب العرض الذي يتوارى فيه الراوي، لتجري الأحداث بصورة موضوعية. جاء مثلاً: "فابتسمت عن طاقم لاح بريقة كياسمينة منسية في حديقتة اقتلعت أشجارها". أيضا "واستمر التحقيق

---

[١] **بين القصرين**: ٦٥/٣.

[٢] المصدر السابق: ٧٣/٣. وانظر: **قصر الشوق**: ص٥٩٧/٣.

حتى الرابعة مساء، ثم غادر اللجنة كعود جاف مقصف اخترقته دودة عاتية"[1]. في النص السابق أراد محفوظ أن يوضح نصاعة الأسنان مقابل كبر عمر الشخصية ("أم عيسى")، فشبهها بياسمينة ناصعة البياض في حديقة جرداء. وكذلك المثال الآخر الذي يوضح حالة الوهن والتعب التي بلغها "عيسى".

في هذا السياق نجد أن رواية اللص والكلاب ١٩٦١ عملت على دمج هذا الأسلوب الذي يعتمد العنصر البلاغي، مع العنصرين: البصري والسمعي. يوضح السارد مشهد دخول "سعيد" إلى الحارة بعد خروجه من السجن: "الخمارات أغلقت أبوابها ولم يبق إلا الحواري التي تحاك فيها المؤامرات والقدم تعبر من آن لآن. بقرة مستقرة في الطوار كالمكيدة، وضجيج عجلات الترام يكركر كالسب، ونداءات شتى تختلط كأنما تنبعث من نفايات الخضر، أشهد أني أكرهك. ونوافذ البيوت المغرية حتى هي خالية، والجدران المتجهمه المقشفة، وهذه العطفة الغريبة عطفة الصيرفي"[2].

هذا من جانب. أما الجانب الآخر الذي يقف في المقابل من الوصف البصري فهو أسلوب الحكي. وهو الذي يظهر فيه السارد مهيمنا على فعل القص، بحيث يؤدي إلى اختزال هذا العنصر وربما يغيبها بمقدرته اللغوية. لأن أحداث القصة التي تأتي بصورة محكية تأتي أيضا بعيدة عن الفضاء المكاني، وهو الذي يستوجب حضور العنصر البصري.

بالعودة إلى أعمال نجيب محفوظ الأدبية نجد أنه قد وازى بين أسلوب السرد المعتمد على العناصر البصرية والسمعية من جهة، وبين اعتماد أسلوب الحكي. ومن خلال نظرة

---

[1] **السمان والخريف**: ص٩٦/، ١١٣. وانظر فيها امثلة أخرى، ص١٠٥، ١٧٣.

[2] **اللص والكلاب**: ص٤/٨.

سريعة فاحصة على مجمل أعماله، ولنقلْ على العنوانات الخارجية والداخلية، نجد أنها تحيل على عنصر الحكي. في ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦ تنطوي "الثرثرة" على عنصر الحكي؛ وكذلك "حكاية بلا بداية ولا نهاية" ١٩٧١؛ و"حكايات حارتنا" ١٩٧٥ التي تحوي ثمانية وسبعين حكاية كل منها معنونة بـ"الحكاية رقم١"، "والحكاية رقم ٢" ...الخ؛ و"الحرافيش" ١٩٧٧ التي تحوي عشر حكايات معنونة كالآتي: "عاشور الناجي: الحكاية الأولى"، و"شمس الدين: الحكاية الثانية" ...الخ؛ وربما أيضا "الشيطان يعظ" ١٩٧٩، حيث يحيل الفعل إلى فعل الحكي؛ وربما أيضا "ليالي ألف ليلة" ١٩٨٢ التي تتقاطع بصورة أو بأخرى مع "حكايات ألف ليلة وليلة"، ذلك الموروث السردي؛ و"أمام العرش (حوار بين الحكام)" ١٩٨٣، حيث "الحوار" هو فعل الحكي. بالنظرة الفاحصة على هذه العنوانات نجد أن عنصر الحكي قد اتخذ شكلا نسقيا في إنتاج نجيب محفوظ الأدبي، وإن كان أثر العنصر الآخر المقابل أيضا واضحا في مجمل إنتاجه. وهو العنصر البصري.

إذا ما عدنا إلى بدايات نجيب محفوظ الأدبية وتحديداً في مجموعة "همس الجنون" ١٩٣٨ وإلى القصة التي تحمل ذات العنوان، نرى أننا أمام كاتب تسيطر عليه أساليب القص القديمة من حيث سيطرة الراوي بفعل الحكي على المادة القصصية التي يعرضها، وتوجهه إلى جمهور أو متلق ما، مفترض على الأقل. يبدأ نجيب محفوظ افتتاحية أولى قصصه: "ما الجنون؟! إنه فيما يبدو حالة غامضة كالحياة والموت، تستطيع أن تعرف الشيء الكثير عنها إذا أنت نظرة من الخارج. أما الباطن، أما الجوهر، فسر مغلق.

وصاحبنا يعرف الآن أنه نزل ضيفاً بعض الوقت بالخانكة"[1]. لاحظ كلمة "صاحبنا" التي _ربما_ تعود بنا إلى الأسلوب السردي في المقامات، ذلك الفن السردي ذي الملامح المحددة.

في قصة الشريدة ١٩٣٨ _مثلا_ نرى أنها تقوم على راويين: الأول يروي القصة لنا فيقول: "حتى تكلم ذلك الصديق البارع وتدفقت الذكريات على لسانه الذرب فألقيت إليه بانتباهي كله؛ لأن حديثه قصة مستوفاة العناصر، ومثل هذا الحديث يستبد بمشاعري استبداد المال بقلب اليهودي الشحيح، وإليك ما قصة صاحبي. قال"[2]. والراوي الثاني الذي يتولى سرد القصة. ويبدو أن الراوي الثاني "بارع" في القص فهو يعرف أساليب القص الشفاهية التي تتخذ سمات محددة، كمشاركة المستمعين/ المتلقي في عملية السرد. "وهنا قاطعه أحد المستمعين قائلاً: وهل صدقت مخاوفك فيما بعد؟ وضحك البعض ونظر محدثنا إلى مقاطعه شزراً ثم استأنف قائلاً:"[3].

بالرغم من أن فعل الحكي هذا لم يدم طويلاً عند محفوظ حين عمد إلى السرد بالحواس لاسيما البصرية والسمعية، إلا أنه كان يرجع إليه بين الحين والآخر حتى لتجد أسلوبه القديم في الأعمال المتأخرة لكنها بتقنيات أكثر تطورا. رواية "قلب الليل" ١٩٨٠[4]. تعتمد على الحكي بشكل أساسي، فهي حوار بين الراوي/السارد الذي يتم عملية السرد بضمير المتكلم،

[1] **همس الجنون**: همس الجنون، ص١/٧.
[2] **همس الجنون**: الشريدة ص١/٢٢.
[3] المصدر السابق: ص١/٣٤.
[4] انظر: **قلب الليل**: ص٧/١١٧.

وبين شخصية "جعفر الراوي". ولا تخفي هنا دلالة الشخصية "الراوي" على ذلك، فهو راو حقيقي ينجز القصة، بينما يكتفي الراوي الأول بطرح الأسئلة والاكتفاء بقليل من المناقشات، ثم إن حضوره كان قليلاً، بل على مستوى اسم الشخصية كان مغيبا، فلا ذكر لاسمه في النص، بينما تضيف الرواية إلى "جعفر" صفة "الراوي" اسما له.

أيضا في "عصر الحب" ١٩٨٠ التي تتأسس من خلال حركة الراوي. تبدأ الرواية: "يقول الراوي: ولكن من الراوي؟ ألا يحسن أن نقدمه بكلمة؟ إنه ليس شخصاً معيناً يمكن أن يشار إليه إشارة تاريخية، فلا هو رجل ولا امرأة، ولا هوية ولا اسم له [....الخ]"[١]. بتلك الصفات يحدد السارد الأول ملامح الراوي الذي ينقل عنه القصة. وليس هذا فقط إنما يقوم بإثارة التساؤل حول تقنيات هذا "الراوي" فيقول: "وتبدأ حكايتها [ست عين] عادة وهي أرملة في الخمسين ذات ابن وحيد يدعى عزت في السادسة من عمره. لِم لمْ تبدأ الحكاية قبل ذلك؟ لم لم تبدأ وهي صبية أو وهي عروس؟ لماذا لا يحدثونا عن عم عبد الباقي زوجها؟ [....] ولكن ماذا يهم ذلك كله؟ الراوي ملتزم برؤيتة ولو تحرر منها لوجب أن يسترسل"[٢].

مثل هذا الحضور للراوي لا نجده في أي عمل آخر من أعمال محفوظ إلا في هذه الرواية، حتى صرح هو نفسه بالاستخدام الأوحد لكلمة "الراوي" في هذه الرواية لأنها لا تخلو

[١] **عصر الحب**: ٤٧٧/٨.
[٢] المصدر السابق: ٤٧٧/٨.

من جوانب سيرة شعبية على نحو ما، وهي التي كان يرويها الرواة أو من يسمون بـ"شعراء الربابة" في مقاهي القاهرة[1]. وشتان ما بين هذا الحضور وذاك.

لعل السينما قد ساهمت _لما لها من تأثير_ بشكل مباشر في تعدد أساليب السرد الروائي، أهمها ظهور العناصر البصرية والسمعية التي نتج عنها تراجع سلطة راوي الرواية/السارد الذي كان يميل إلى تقديم الأحداث بصورتها المحكية والمجردة. فتراجع ليظهر بشكل خاف من خلال أسلوب العرض، فأصبح الراوي هنا يصف بصريا أكثر مما يحكي ويجرد الأحداث، بمعنى أنه يحيل إلى فضاء مكاني يُظِهر من خلاله الفضاء الزماني.

كان لنجيب محفوظ دور واضح في الاشتغال على العناصر البصرية، واختيار المفردات والكلمات والأحداث والحركات ذات الدلالات البصرية، فصور بعض المشاهد كأنها ترى وتسمع وفي غنى عن حكي الراوي وشرحه وتعليقاته. فاقترب بذلك فنه القصصي لا سيما الرواية من السينما في الأسلوب والايقاع وربما أيضا في التأثير.

٢. الوصف البصري

في خطاب نجيب محفوظ الأدبي كثيراً ما نجد الوصف البصري الدقيق للمكان وكذلك للشخصيات. ويرى محمد عبيدو أن أعمال محفوظ تمتاز بصلاحية اقتباسها للسينما، ويتجلى ذلك في وصف المرئيات كوصف المكان والحدث والبعد المادي للشخصيات، وكذلك

[1] انظر: أماني فريد: "نجيب محفوظ وحديث عن الراوي. في القصة والسينما والتلفزيون"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص١٥٢/٢.

التعبير البصري عن المجردات كالمعاني والمشاعر والانفعالات والملامح النفسية للشخصيات، والتعبير عن الزمن، ثم الإيحاء بالعناصر البصرية والسمعية[1]. في رواية "خان الخليلي" ١٩٤٦: "فجلس على أريكة رصيف الصعيد ولم يبق على قدوم القطار سوى دقائق [....] فرآها تنفث الذخان [....] وما لبث أن رأى الرؤوس تتطلع نحو الجنوب، والنشاط والحركة يشملان المكان فنظر مع الناظرين فرأى القطار قادماً متمهلا [....] وملأ منظره الأعين، وأخذ يقترب رويداً رويداً. وقد امتلأت نوافذ عرباته بالرؤوس المتعلقة حتى وقف شاغلاً الرصيف الطويل وهرع نحوه المنتظرون. وجرت عينا الكهل على النوافذ وهو يزحم المتدافعين حوله حتى ظفر بضالته في مقدمة عربة من عربات الدرجة الثانية، وكان الشاب يعطي حقيبته لأحد الحمالين، فهتف أحمد باسمه ولوح له بيده وهو يدنو من العربة فالتفت الشاب إليه، ثم قفز إلى الأرض فصار تلقاء شقيقه، وسلم الإخوان بحرارة [....] وسارا جنباً إلى جنب يعلوهما البشر"[2].

إن النص السابق يمتلئ بالعديد من العناصر البصرية، إذ هناك وصف لأريكة على الرصيف، وللقطر الذي ينفث الدخان، وللرووس التي تتطلع، وللحركة التي شملت المكان، وللقطار القادم، ثم ملأ منظره الأعين ثم أخذ يقترب.....الخ. كل هذا العناصر والتفاصيل تعطي شعوراً عند المتلقي بالتفاعل والاندماج مع النص وكأنه يراه، حتى إنه ليصلح _بما

[1] محمد عبيدو: "**نجيب محفوظ والسينما**"، مقال على الانترنت:
http://www.alwatan.com/graphics/2006/09sep/19.9/dailyhtml/culture.html، ص ١، ٢٠١٢/٩/٧.

[2] **خان الخليلي**: ص٢/٨٠.

هو_ مشهداً سينمائياً. فجملة: "وملأ منظره الأعين" توحي للقارئ باقتراب القطار وبأنه يشاهد لا يقرأ.

من الأمثلة في "زقاق المدق" ١٩٤٧: "كان السيد [رضوان الحسيني] يجلس على فروة مسبحا، المجمرة أمامه، وإبريق الشاي على يمينه. كانت حجرته الخاصة صغيرة أنيقة، تحدق بأركانها الكنبات، ويغطى أرضها سجاد شيرازي، تقوم في وسطها مائدة مستديرة رصت عليها الكتب الصفر، ويتدلى فوقها من السقف مصباح غازي كبير. وكان السيد يرتدي جلبابا رماديا فضفاضاً، وطاقية صوفية سوداء يضيء تحتها وجهه الأبيض المشرب بالحمرة كالبدر المنير"[١]. يجيء هذا في المقطع الحادي عشر من الرواية عندما تذهب "أم حسين" إلى السيد "رضوان الحسيني" في محاولة منها لإصلاح زوجها، فتستقبلها حرم السيد وتجلسان بعض الوقت ثم تذهب بها إلى حجرته للمقابلة، ويجئ هنا الوصف البصري الدقيق للحجرة ولشخصية "السيد رضوان"، حيث يتوقف السرد هنا ليتيح المجال للوصف ثم يعود السرد.

في بعض المواطن كان الوصف البصري يجيء أثناء السرد بشكل مكثف دون حاجة من السارد إلى إيقافه ثم متابعته. في "اللص والكلاب" ١٩٦١: "وقرصه الجوع رغم قلقه وأفكاره فذهب إلى المطبخ فوجد في الصحاف كسرا من الخبز وفتات لحم عالقة بالعظام وبعضا من البقدونس"[٢]. وفي "السمان والخريف" ١٩٦٢ جاء: "فبسطت [سلوى] بحركة رشيقة مروحة عاجية صغيرة حتى تكشفت صفحتها عن صورة بطة في الماء" أو "ونظر

[١] زقاق المدق: ص٢/٢٥٣.
[٢] اللص والكلاب: ص٤/٧٧.

عيسى في ورقة فبهره منظر زوج الأس فدخل الدور بقلب قوي، ثم واتاه الحظ بزوج ثمانية فربح ستين قرشاً"[١].من الأمثلة في "ميرامار" ١٩٦٧ وصف السارد "عامر وجدي" لتفاصيل صورة "ماريانا"، وهي تظهر بشكل دقيق: "ما أجمل هذه الصورة النابضة بالشباب. قد وضعت على المقعد ركبة الساق اليمنى وأراحت الأخرى على الأرض، ومالت بجذعها نحو مسند المقعد ملقية معصميها عليه، واستدار وجهها ليواجه الكاميرا باسما معتزا بملاحته وقد انحسر ديكولتيه الفستان الكلاسيكي الفضفاض عن قاعدة العنق الطويل ونحر منبسط كالمرمر"[٢].

كما يلحظ في الوصف البصري حضور الوصف اللوني للأشياء والإكسسوار، وهي كثيرة يصعب حصرها. ومن أمثلة ذلك: "اعلمي يا قدرية أني رجل مؤمن. فلفت شعرها الخشن بمنديل أحمر وقالت: الحمد لله"[٣]. والاعتقاد الخاص أن لا معنى لمجيء اللون الأحمر _مثلاً_ في السرد، فهو لا يدل على عنصر يرتبط بشيء آخر في النص إلا للإيحاء بواقعية المشهد. وهو الذي يدور بين "عثمان بيومي" و"قدرية". فماذا سيكون لو أنها لفت شعرها بمنديل دون تحديد لونه. وكذا في "أقبلت نحوه حتى وقفت أمامه في ردائها المكون من قميص أزرق وبنطلون رمادي وسألته"[٤]. أيضاً في "أفراح القبة" ١٩٨١ جاء: "في المدخل

---

[١] **السمان والخريف**: ص٤/١٠٥، ١٧١.

[٢] **ميرامار**: ٥/١٦.

[٣] **حضرة المحترم**: ص٧/ ٢٦٥.

[٤] **الشيطان يعظ**: الحب والقناع، ص٨/٣٢٢.

استقر أصيص برتقالي كروي تنطلق منه باقه ورد وزهور كنافورة. استقبلتني باسمة في روب كحلي"[1].

٣. العنصر الأدائي /الحركي للشخصيات

يعمل نجيب محفوظ على وصف الكثير من شخصياته وتقديمها ببعدها الأدائي/الحركي، وكأنها تمثل(بالمفهوم الدرامي)، كحركتها داخل المكان في المنزل والغرفة والشارع....الخ، وكحركاتها وإيماءاتها. ويعمل هذا على زيادة حضور الشخصية في فضاء الرواية أو القصة، بحيث يراها المتلقي وهي تتحرك بذاتها ومن تلقاء نفسها. فهي تتعامل بشكل متفاعل مع المعطيات التي حولها من شخصيات وأشياء وإكسسوار مما يحيط بالشخصية. ولا نكاد نحصي ورود هذا العنصر في نتاج نجيب محفوظ الأدبي، إذ لا تخلو صفحة من بعد أدائي وحركي للشخصيات.

مثلاً، في خان الخليلي: "واستيقظ من نومه [....] فجلس في الفراش متثائباً مفتحا عينيه [....] نهض إلى النافذة وفتحها [....] صعد بصره إلى نافذتها، ولكنه وجدها مغلقة، فغادر الحجرة إلى الخارج، وكان أبوه نائما، وأمه تنظف السمك [....] فوقف على عتبة المطبخ يحادثها قليلاً، ثم مضى إلى حجرة أخيه. وكان الكهل واقفاً وراء النافذة"[2]. وفي "بداية ونهاية" ١٩٤٩: "غادر حسنين شقة فريد أفندي محمد، وأغلق الباب وراءه، كان من

---

[1] **أفراح القبة**: ص٨/٦٦٦. للمزيد: **الفجر الكاذب**، حوار، ص١٠/٢٦٨.

[2] **خان الخليلي**: ص٢/٨٦.

الكآبة في غاية، واتجه نحو السلم [....] ولكنه توقف ويده على الدرابزين، ورفع رأسه متتبعا حفيف الثوب"[1].

من الأمثلة في رواية السمان والخريف ١٩٦٢: "وماذا عن مصير المعركة؟ [سأل عيسى] عاد الباشا إلى العبث بشاربه الفضي، ورفع عينيه إلى السقف التي تضيء أركانه الأربعة أنوار متوارية وراء أجنحة مذهبة ثم أعادها إلى وجه الشاب وهما تعكسان غموضاً وكآبة دون أن ينبس"[2]. وفي رواية "الحب تحت المطر" ١٩٧٣، في الفصل الثالث تظهر "عليات عبده" وأخوها "إبراهيم" في مشهد في الشارع المزدحم بالناس، وطبيعي لمن يمشي حقيقة في شارع كهذا أن يصطدم أو يكاد بالبعض، ولا يغفل ذلك نجيب محفوظ. فقد جاء: "ثم وهو يبتسم: الموت نفسه أصبح عادة يومية. فسألته برقة وهي تتفادى من شاب ينطلق كالصاروخ: كيف تريد لنا أن نعيش"[3]. فنلحظ أن هذا الوصف عمل على زيادة واقعية المشهد.

في قصة "أهل القمة" ١٩٧٩ جاء: "نزع قبعته وألبسها فازة فوق البوفيه واتخذ مجلسه فعلت هامته بصورة ملموسه فوق مستوى المائدة لطوله الفارع. جاءت زهرة بأواني الطعام، بالكلوسة والشواء والأرز والمخلل [....] تناول خيارة مخللة فدمعت عيناه السوداوان الصافيتان[4]". يبدو الأداء التمثيلي واضحاً في بداية هذه القصة. فليس هناك من معنى

[1] **بداية ونهاية**: ص٢/٧٠٣، ٧٠٤.

[2] **السمان والخريف**: ص٤/٩٥.

[3] **الحب تحت المطر**: ص٦/٥٧١.

[4] **الحب فوق هظبة الهرم**: أهل القمة، ص٨/١٨.

لحركة الشخصية بأفعال مثل خلع القبعة، ومجيء "زهرة" بالكوسة والشواء....الخ، وتناول حبة خيار مخلله لا معنى لذلك كله إلا أن يكون أداءً حركيا وبعدا تمثيلياً يضفي على الشخصية مزيداً من الواقعية. فيجعل القارئ يحس بها ويشعر بما تفعله ويرى ذلك ويتخيله.

إن الأمثلة السابقة _وغيرها_[١] لا تقدم على المستوى المضموني عنصراً فاعلاً، ولا حتى على المستوى السردي، إلا أنها تعطي بحركات الشخصيات الروائية أبعادا حركية تمثيلية، وهو ما تتميز به السينما التي تركز على التفاصيل الدقيقة والأحداث البسيطة التي قد لا تكون بذات أهمية، لأنها يجب أن تكون واضحة بشكل تفصيلي، وهذا ما أكده[٢].

كانت هذه بعض الأمثلة وهي كثيرة لا حصر لها تبين توظيف نجيب محفوظ لهذا العنصر إلا أن الدراسة قد رأت أن هناك العديد من المستويات التي وظف فيها نجيب محفوظ هذا العنصر، بحيث ظهرت من خلال عدة مستويات: الفعل ورد الفعل أولا؛ ودخول الشخصيات وخروجها من الإطار (الكادر) ثانيا؛ وأداء الشخصيات في الحوار ثالثا؛ ورابعا التعبير بالحركات عما بداخل الشخصية.

لقد اعتنى نجيب محفوظ بإظهار رد فعل الشخصيات في المشهد الروائي، بحيث لا تقف الشخصية مستمعة أو مكتوفة الأيدي لا تدل على شيء. ويتم توظيف هذا العنصر عند وجود شخصيات عدة تقوم إحداها بطرح حدث أو فكرة، ثم تبين ردود أفعال الشخصيات الأخرى التي قد تكون متباينة. في "قصر الشوق ١٩٥٧ نلحظ ردوود أفعال الشخصيات: "أجهشت خديجة بالبكاء فجأة [....] ثم قالت بصوت مهدج تخنقه العبرات: أنا مظلومة،

---

[١] للمزيد انظر: **قصر الشوق**: ٤٣٨/٣، ٤٥٧؛ **ثرثرة فوق النيل**: ص٦٩٢/٤؛ **الفجر الكاذب**: الميدان والمقهى، ص٢٨٨/١٠؛

[٢] انظر: لويس هيرمان: **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ص٣٣٦.

والله أنا مظلومة [....] لم تعدم الحركة التمثيلية الصادقة الكاذبة أثراً تركته في النفوس: قطب خليل شوكت حانقاً، ونكس إبراهيم شوكت رأسه، والسيد نفسه ولو أن مظهره لم يعتوره تغير إلا أن قلبه انقبض [....] أما العجوز فجعلت تنظر إلى خديجة نظرات نافذة من تحت حاجبيها الأشيبين"[١]. يوظف نجيب محفوظ في النص السابق عنصر الأداء التميلي من أجل توضيح أثر الفعل الذي قامت به "خديجة"، فيوضح ذلك بالجمل التي أعطت لكل شخصية أداءها على حدة: "قطب خليل شوكت". "نكس إبراهيم شوكت رأسه". "السيد لم يعتوره تغيير". "العجوز تنظر لخديجة نظرات نافذة".

في "السكرية" ١٩٥٧ أيضاً: "سأتوكل على الله وأخطب كريمة بنت خالي. رفع إبراهيم شوكت عينيه إلى ابنه من الدهش، أما أحمد فأحنى رأسه وهو يبتسم ابتسامة دلت على أنه لم يفاجأ بالخبر، على حين تركت خديجة الشال الذي تطرزه وحدجته بنظرة غريبة غير مصدقة ثم نظرت إلى زوجها وهي تتساءل: ماذا قال"[٢]. ويفتح الفصل التاسع والثلاثون من الرواية بالنص السابق، حين يعلن "عبد المنعم" عن رغبته في الزواج من "كريمة". أما رد فعل الشخصيات الأخرى فتأتي على شكل لقطات، لكل شخصية _مثلا_ لقطة توضح أداءها، فإبراهيم يرفع عينيه من الدهش، وأحمد يحني رأسه مبتسما، في حين خديجة تتوقف عن التطريز تحدجه بنظرة غريبة[٣].

---

[١] **قصر الشوق**: ص٣/٦٠٦.

[٢] **السكرية**: ص ٩٦٧.

[٣] المصدر السابق: ص٣/٩٦٧.

ثاني تلك المستويات دخول وخروج الشخصيات من الإطار (الكادر). فلقد عمل نجيب محفوظ في سرده على تأطير أبعاد المشهد وضبط ما سيظهر بداخله، كأن هناك كاميرا تصور الحدث، فتدخل الشخصيات وتخرج من الكادر، وهي تقنية سينمائية في غاية الأهمية. ومن الأمثلة أننا نجد في زقاق المدق ١٩٤٧: "ثم استأذنت [أم حسين] في مقابلة السيد رضوان فغابت المرأة لحظات ثم رجعت تدعوها إلى لقائه. وقادتها إلى حجرته"[١]. كما نرى في قصة "يوم وداع" ١٩٨٨: "ذهبتْ لتعد القهوة وجلستُ في حجرة المعيشة انتظر. نظرت إلى الوالدين والإخوة الراحلين من صورهم القائمة فوق المناضد [....] رجعت بالقهوة ومن داخل روبها الأبيض تساءلت:"[٢]. وفي قصة "تحت الشجرة" في المجموعة نفسها: "وتصافحا. وطلب فنجان قهوة زيادة ولكن الرجل سأله قبل أن يذهب! كيف الصحة؟ [....] وذهب الرجل ورجع بالقهوة ثم صبها في الفنجان: هذا الفنجان على حسابي"[٣]. ومن وجهة النظر السردية السينمائية يعمل هذا الفعل (الدخول والخروج من الكادر) على ما يسمى بـ"الحوار الديناميكي" (Dialogue Scenes Dynamic) وهو يجعل المشاهد الحوارية أكثر حيوية من الناحية الدرامية[٤].

أما ثالث المستويات التي تجسد فيها البعد الأدائي والحركي هو مستوى أداء الشخصيات في الحوار. والأمثلة كثيرة في هذا الجانب لا يكاد تخلو منه قصة أو رواية.

---

[١] **زقاق المدق**: ٢٥٣/٢.

[٢] **الفجر الكاذب**: يوم الوداع، ص٢٥٢/١٠.

[٣] **الفجر الكاذب**: تحت الشجرة، ص٢٦١/١٠.

[٤] انظر: سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ص ٣٠٨.

من ذلك: "فعاد كمال يقول: قرأت عدداً وفيراً منها على مدى العمر، بيد أنني ... وهنا قاطعه عبد العزيز الأسيوطي قائلاً وهو يبتسم ابتسامة ذات معنى: عليك يا أستاذ رياض من الآن فصاعداً أن تقنعه بأفكارك الجديدة"[١].

تجدر الإشارة هنا إلى أن أسلوب الحوار عند نجيب محفوظ من حيث التفاعل بين الشخصيات قد خطا خطوات كبيرة. في المثال السابق نجد مقاطعة "عبد العزيز الأسيوطي" لـ"كمال"، إذ لم يكمل حديثه ولم يتم جملته. إن هذا الأسلوب يعطي الحوار واقعية ويضفي على الشخصيات المتحاورة بعداً حياً نجده في الواقع، في حين كان الحوار سابقا موكلا للشخصية تلقيه إلقاء دون تفاعل وكأنها تحفظه عن ظهر قلب، أو كأنه دور تنفذه الشخصية بجمود. فكان على كل واحد منها أن تتحدث حتى تنتهي من الكلام ثم تأتي الشخصية الأخرى فتتكلم حتى تنهي حديثها وهكذا. حتى وإن احتدم الحوار بين بعض الشخصيات مما يؤدي إلى تداخله أحيانا _في الواقع_ إلا أن هذا كان غير ممكن في مرحلة نجيب محفوظ التاريخية مثلا. وكذلك نجد مثالاً آخر في الرواية نفسها: "وفي حجرة الاستقبال كانت خديجة تقول من ضمن حديث طويل: لذلك أخلينا الدور الثاني من سكانه، وسيستقبل الليلة العروس وهو على أحسن حال"[٢].

في رواية "الشحاذ"١٩٦٥: "فاشعل عمر سيجارة وهو يقول: ما أفظع الجو لم أعد أحب شيئاً حبا خالصا فقال مصطفى ضاحكاً أذكر أنك كرهتني يوماً ما. فقال دون توقف عند

---

[١] **السكرية**: ص٣/٨٥٦.

[٢] المصدر السابق: ص٣/٨٧١.

قوله: أحسن أن يتكرر موقف تجاه العمل إلى ما لا نهاية"[1]. واضح هنا أن الحوار ذا بعد تتفاعل فيه الشخصيات، فهي ليست مجرد دمىً تتكلم. حيث يجعل هذا الحوار المشهد حقيقياً حيث يتداخل بين شخصيتين ويتقاطع.

في هذا الجانب نرى في "الحب تحت المطر" ١٩٧٣: "قال: مضى عهد الجامعة كحلم. فقالت تكمل جملته: بمتاعبه ومسراته"[2]. وفي "الكرنك" ١٩٧٤: الحق أني لا أتصور أنك مستمرة في.. وتوقفت رغما عني. فقالت تكمل كلامي: ممارسة البغاء؟ فلم أنكر ولم أوافق فقالت: أشكر لك حسن ظنك"[3].

الجانب الآخر من أداء الشخصيات في الحوار _وهو الأهم_ الإيضاحات ذات البعد الأدائي/التمثيلي التي يقدمها محفوظ للشخصيات. وهي أمثلة كثيرة. من ذلك في "الحب تحت المطر" ١٩٧٣: "وقالت: المستقبل بيد الله وحده.. فقال ساخرا: يعجبني إيمانك! فلم تضحك، فأدنى رأسه إليها وقال: إذن فلنبق علاقتنا كما كانت! فقالت باستياء: ولكني جادة يا أستاذ! فقال بحنق: إذن لم تكوني جادة فيما مضى؟ فتنهدت ولم تنبس فتمتم مغيظا محنقا: اللعنة.. ثم منذرا: أخشى أن تنطفئ الشعلة في صدرينا معا! [....] فتوسلت إليه قائلة: دعني لمصيري. فهتف بوجه متقلص: [....] فقطبت في ضيق وقالت: دعنا مما كان. ووضعت يدها على يده [....] فقال بغضب:" [4].

---

[1] **الشحاذ**: ص٤/٥٩٣. للمزيد انظر: **بداية ونهاية**: ٨١٠/٢.
[2] **الحب تحت المطر**: ٥٦٥/٦
[3] **الكرنك**: ٨٠٢/٦.
[4] **الحب تحت المطر**: ٦٤٢/٦.

وربما لا تكاد تخلو رواية أو قصة من هذا الأسلوب. ففي قصة "صاحب الصورة": "قال لها يوما: أمي افتحي صدرك. فرمقته متوجسة، فقال: قررت ن أتزوج من سميحة! بهتت المرأة. اصفر وجهها. ارتعشت أطرافها. قال بضيق شديد: الأمر بسيط جدا [....] فقالت بفزع [....] فابتسم في امتعاض شديد دون أن ينبس، فتمتمت بمرارة:" [١]. وأيضا في "ليالي ألف ليلة" ١٩٨٢: "وذهب إلى السوق فقابل المعلم سحلول وقال له: لدي مال أريد أن أستثمره عندك [....] فسأله سحلول ولم يكن يعلن دهشته قط: من أين لك المال[....] فقال باقتضاب: لا أشرك أحدا في مالي.. فقال برجاء: علمني فالتعليم ثواب.. فابتسم سحلول"[٢]. ويكفي للقارئ فيما يتعلق بهذا العنصر أن يتبع بنظره المشاهد الحوارية في روايات وقصص نجيب محفوظ ليلحظ هذا الحضور الكبير.

أما المستوى الرابع والأخير فهو يظهر في تعبير الشخصية عما بداخلها من محسوسات وعاطفة أو أفكار بالأداء والحركة. مثلا: "ونظر حسين صوب أمه في قلق متسائلاً فأدركت أنه يسأل عما دار بينها وبين أم بهية، ونظرت إليه نظرة لا تخلو من فتور وقالت"[٣]. مما سبق يبدو البعد الأدائي لشخصية "حسين" في سؤاله أمه عما حصل. حيث كان في المقطع الذي قبله قد قابل "بهية" خطيبته ورفض بعد تردد في إتمام الزواج، ويجي هنا التعبير عن السؤال بالحركة والإيماءات لأنه غير قادر على مواجهة أمه. وفي "بين القصرين" ١٩٥٦: "اشتد التأثر ولكنه لم يدر كيف يعبر عن شعوره، تناقلت الكلمات الحنونة في فيه متعثرة

[١] **الحب فوق هضبة الهرم**: صاحب الصورة، ٨/١٨٨.
[٢] **ليالي ألف ليلة**: ٨/٧٩٦.
[٣] **بداية ونهاية**: ٢/٨٨٧.

[....] بيد أنه وجد يده أداة تعبير طبيعية حساسة، فضغط على راحتها فغمغما: ربنا يكتب لك السلامة"[1].

في "اللص والكلاب" ١٩٦١ نرى مقابلة "سعيد مهران" لـ"ابنته "سناء" لأول مرة بعد خروجه من السجن: "وعندما ترامى وقع الأقدام خفق قلب سعيد خفقة موجعة وتطلع إلى الباب وهو يعض على باطن شفته"[2]. حيث يترك المجال للشخصية هنا للتعبير عن توجعها بالأداء والتمثيل. يزيد من ذلك حضور العنصر السمعي من خلال "وقع الأقدام". أيضا: "وفتحت الشقة حتى دخلت جاذبة إياه من ذراعه"[3]. وهنا تعبير بالأداء التمثيلي الجسدي عن مشاعر "نور" تجاه "سعيد" وتعلقها به. في "السمان والخريف" ١٩٦٢ يغني الأداء الحركي التمثيلي الذي قام به "علي بك سليمان" عن متابعة الحوار مع "عيسى". جاء فيها: "وهب الرجل واقفا ووجهه يقطر غضبا قانيا، وأشار إلى الباب بذراع متشنجة دون أن ينبس بكلمة. وهكذا غادر عيسى الحجرة"[4].

بينما كان التعبير عن الأحاسيس يتخذ صفة مجردة في بعض النصوص مثل: "وعاودها [نفيسة] الذهول والتحذير والرغبة والخوف، وامتزج في صدرها القلق واللذة واليأس"[5]. نراه في نصوص عديدة يتخذ صفة الحركي والأدائي. إن أحاسيس القلق واللذة واليأس لا تجتمع في السينما إذ من الضروري أن تعطي معادلا سينمائياً لكل من هذه

[1] **بين القصرين**: ٣٤١/٣.
[2] **اللص والكلاب**: ١٣/٤،١٢.
[3] المصدر السابق: ص٤٨/٤.
[4] **السمان والخريف**: ص١٢٠/٤.
[5] **بداية ونهاية**: ص٧٢٦/٢.

المشاعر، "نفيسة" مع "سليمان" بحيث يبدو متلذذة بما حصل، ثم عندما تفيق مما حصل يبدو عليها القلق واليأس. أما أن يجمعهما الكاتب في لقطة واحدة. أو جملة واحدة كما فعل نجيب محفوظ فإن ذلك يتعذر في السينما. ويرى هيرمان أنه في السينما من الضروري إخراج ما بداخل الشخصيات، وسبر أغوارها. فالإيماءات والحركات التي تحدد ملامحها يجب أن تكون بصورة مرئية[١].

على الرغم من اشتغال رواية "ميرامار" ١٩٦٧ بشكل واضح بالعنصر السمعي _وهو ما سيظهر لاحقا_ إلا أننا نجد أبعادا من الأداء الحركي للشخصيات. يقول عامر وجدي في حواره مع زهرة: "فهمتُ، تنوين يا زهرة أن تحلي محل أبيك. لا. حولت عينيها إلى البارفان كأنما لتتفادى مني المزيد فاحترمتُ سرها وازددت لها حبا"[٢]. وفي موضع آخر يقول: "زهرة هؤلاء الشبان لا يعرفون للهو حدودا، أما عند الجد.. وفرقعت بأصابعي، ولكنها قالت"[٣]. كما يرد مثل هذا التعبير على لسان الشخصية الساردة الثانية: حسني علام. يقول: "ولكنني قلت االمدام بخبث: ظننت زهرة.. وأشرت بيدي إشارة، فقالت: لا.. لا"[٤].

أيضا في"حكاية بلا بداية ولا نهاية" ١٩٧١ تعبير عن شعور الشيخ "محمود الأكرم" بالغضب دون أن ترد في الرواية هذه الكلمة، إنما تركت الشعور والعاطفة لهذا العنصر

---

[١] لويس هيرمان: **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ص٣٣٧.

[٢] **ميرامار**: ص ٥/٢٤.

[٣] المصدر السابق: ٥/٣٧.

[٤] المصدر السابق: ٥/٦٨.

البصري، "هرول إلى مدخل الحديقة، ضرب الأرض بقدمه. ثم رجع إلى موقفه مسددا بصره إلى الشيخ عمار الذي وقف بدوره تأدبا"[1].

أيضا في قصة "قرار في ضوء البرق" ١٩٧٩ يسأل سارد القصة الضابط /المحقق في جريمة قتل "عصمت البطراوي"، يسأل "جلال حمزة" عن زمن انبثاق فكرة القتل في وعية. جاء: "لكنه ضرب يده بالأخرى ضربة سريعة واحدة فترجمتُها متسائلاً: فجاة!"[2]. لم يقل القاتل "فجأة" إنما جعل حركته تقول. وهذه الفجائية هي ما دل عليه عنوان القصة.

[1] **حكاية بلا بداية ولا نهاية**: حكاية بلا بداية ولا نهاية، ص٢١/٦.

[2] **الشيطان يعظ**: قرار في ضوء البرق، ص٤٠٧/٨. للمزيد انظر: **خمارة القط الاسود**: كامة غير مفهومة، ص٥٧٥/٥؛ **الفجر الكاذب**: الميدان والمقهى، ص٢٩٠/١٠.

الفصـــــل الســـادس

العـناصـــــر الســــّمعـية

يعد عنصرا الصورة والصوت مادة أساسية في البنية التشكيلية للسينما. والسينما كما هو معروف نشأت في مراحلها الأولى صامتة، ولهذا يرى الدارسون أن الصورة وحدها هي الأساس، لأنها كانت آنذاك قادرة _بمفردها_ على تكوين السرد، والقيام بالعملية الإبلاغية والتواصل[١].

ومع هذا فقد أدى ظهور الصوت في السينما إلى تغيّر بالغ الأهمية في جمالياتها، حيث منحها بعدا إضافيا لأنه هنا لم يعد وسيلة تعبيرية مستقلة، ومن الأبعاد الجمالية التي منحها ظهور الصوت للسينما الإحساس بالواقع، إذ يعثر المتفرج على تكامل العوامل الحساسة للعالم الحقيقي؛ ومن هذه الأبعاد أيضا الاستخدام الطبيعي للكلمة. حيث سمح ذلك بتحرير الصورة من دورها التفسيري وتكريسها لدورها التعبيري، وذلك بإبعاد العناوين الفرعية، والإضافات الأخرى التي تقلل من أهمية الصورة وانشغالها بأدوار ثانوية؛ وأضف إلى تلك الأبعاد أن الصمت قد صارت له قوة وإيجابية في حالة استخدام الصوت؛ وأخيرا أدى تركيب الصوت والصورة معا إلى تكثيف الدلالة وخلق أنواع من الرموز[٢]. وعلى أية حال فإن

---

[١] انظر: ميخائيل روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، ص ٣٠.

[٢] انظر: مارسيل مارتن: **اللغة السينمائية**، ص١٠٧، ١١٧، ١١٨.

الصوت عُدّ جزءا مهما في الفيلم، وهو في بعض الأحيان لا يقل أهمية عن الصورة بل قد يفوقها في أحيان أخرى[1].

في خطاب نجيب محفوظ الروائي نعثر على العديد من العناصر السمعية، التي كان للأثر السينمائي دور كبير وهام في حضورها، بحيث وردت نصوص عدة شكل التعبير السمعي فيها بعدا واضحا. كما ظهر هذا البعد جليا في رواية من رواياته، فاتخذ فيها أساسا لبنائها، وهي "ميرامار" ١٩٦٧. لذا كان لها نصيب من الإفراد والتخصيص في التحليل.

١. التعبير السمعي

نلمس بدايات هذا الأسلوب عند نجيب محفوظ في خان الخليلي ١٩٤٦. "فأغلق النافذتين وخلع بذلته، ثم ارتدى جلبابه وطاقيته، وهو يدعو ربه قائلا: اللهم اجعله سكنا مباركا إلا أنه _في نفس اللحظة وقبل أن يفارق الحجرة_ جاءه صوت أجش من الطريق يصيح غاضبا: الله يخرب بيتك ويحرق قلبك يا بن... فرد صوت آخر بأقبح مما قذف به [....] فامتعض الكهل ولعنهما ساخطا وغمغم قائلا: أعوذ بالله من الشؤم والتشاؤم ثم غادر الحجرة"[2]. إضافة إلى أن التعبير السمعي في النص السابق قدم مشهداً متكاملاً تجتمع فيه العناصر البصرية والسمعية، إلا أنه قد شكل منذ بداية الرواية إرهاصا بما ستؤول إليه عائلة "أحمد عاكف" الذي انتقل إلى هذا المسكن الجديد وقلبه معلق بالقديم، فتبدو المقارنة بين دعائه "اللهم اجعله سكنا مباركا"، وبين دعاء الرجل الغاضب في الطريق: "الله يخرب بيتك

[1] انظر: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة، المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، ص٦٤.
[2] **خان الخليلي**: ١٢/٢.

....". وهكذا يعمل الصوت بعدا مهما في التشكيل الدلالي للرواية، وفي إعطاء الوظيفة الدرامية.

على العكس تماما من ذلك نجد في الصفحات الأولى من رواية "زقاق المدق" ١٩٤٧: "سكنت حياة النهار، وسرى دبيب حياة المساء، همسة هنا وهمهمة هناك: يارب يا معين، يا رزاق يا كريم. حسن الختام. كل شيء بأمره. مساء الخير يا جماعة.. تفضلوا جاء وقت السمر. اصح يا عم كامل وأغلق الدكان. غير يا سنقر ماء الجور. أطفئ الفرن يا جعدة. الفص كبس على قلبي. إذا كنا نذوق أهوال الظلام والغارات منذ سنوات فهذا من شر أنفسنا"[١]. في النص السابق يظهر البعد السمعي بوضوح من خلال الكلمات الدالة على السمع. كما يتأكد ذلك بأصوات محددة تترد يميل كل منها إلى شخصية محددة أيضاً. مما أعطى النص بعدا يكاد يكون تسجيليا، كما أضفى عليه إيقاعيا واضحا. وربما الصوت ساهم في تقديم بعض الشخصيات مثل "عم كامل"، "سنقر"، "جعده".

نرى في الرواية أن العنصر السمعي والعنصر البصري يعضد أحدهما الآخر حين تُفتح الرواية على وصف بصري للزقاق: "له باب على الصنادقية، ثم يصعد صعوداً في غير انتظام، تحف بجانب منه دكان وقهوة وفرن، وتحف بالجانب الآخر دكان ووكالة"[٢]. فلا يغيب عن المشهد الصوري الذي قُدّم هنا العناصر السمعية التي تعمل على تكامله. إن مثل هذا الحشد والتكثيف السمعي لا نراه قبل رواية "زقاق المدق" الصادرة عام ١٩٤٧، أي بعد ممارسة نجيب محفوظ كتابة السيناريو.

[١] **زقاق المدق**: ص ١٩١/٢.

[٢] المصدر السابق: ص١٩١/٢.

نرى مثالاً آخر في الرواية ذاتها ولكن في مشهد خارج الزقاق: "واشتعلت مصابيح الطريق واطرد سيل السابلة لا يعبؤون اختلاف الليل والنهار. ودوى سطح الأرض على غير انقطاع ضمن جعجعة الترام إلى أزير السيارات، ومن نداء الباعة إلى نفخ الزمارات غير همهمة البشر، فكأنهما بخروجهما من الزقاق إلى هذا الطريق قد انتقلا من المنام إلى يقظة صاخبة"[١]. فمن خلال البعد السمعي الذي استثمره نجيب محفوظ بوعي واضح يفترق زقاق المدق حيث الهدوء النسبي والإيقاع المحدد عما هو خارجه كما نرى.

كما يظهر توظيف العنصر السمعي في رواية بين القصرين ١٩٥٦ في غاية من الدقة والفاعلية، لأنه يتخذ بعدا دراميا إضافيا. فمنظور السارد يكاد ينجز من جانب شخصية "آمنة" التي كانت في انتظار عودة زوجها من سهرته المعتادة. ثم يصور زوجها السيد "أحمد عبد الجواد" على درجة كبيرة من الرجولة والقوة والاستبداد والهيبة والوقار، مما يجعلها تخاف منه. ولهذا تظهر صورته ببعدها البصري عندما كانت تراقبة من بعيد من خلال "المشربية"، ثم وهو ينزل من "الحنطور" ويمازح أصحابه. ولكن عندما دخلت الشخصية إلى البيت اختفت الصورة البصرية وظهر العنصر السمعي في تقديمها. "وترامت إليها صفقة الباب الخارجي وهو يغلق، وانزلاق المزلاج، وتخيلته وهو يقطع الفناء بقامته المديدة مستردا هيبته ووقاره [....] ثم سمعت وقع طرف عصاه على درجات السلم"[٢].

أيضا من المنظور السردي نفسه نجد في رواية الطريق ١٩٦٤، حيث ينجز مشهد "صابر" وهو في حجرة "العم خليل" عندما دخل ليقتله بالعنصر السمعي. نزل "صابر"

---

[١] زقاق المدق: ص٢/٣٩٨.

[٢] بين القصرين: ١١/٣.

مختبئا تحت السرير منتظرا دخول العجوز إلى الحجرة ، وبهذا انقطع التواصل البصري بينه وبين ما في الحجرة وصار يأتيه بالسمع، لأن المنظور كما قلنا من وجهة نظر "صابر". ولهذا فإنه يسمع مديح "الشحاذ"، كما سمع أيضا "علي سريقوس" وهو يغني فوق السطح. "وأخيراً سمع المفتاح وهو يدار في القفل" ثم "سمع الرجل وهو يرشف الماء"[١].

في سياق التعبير السمعي نرى ملمحا آخر يقوم نجيب محفوظ بتوظيفه، وهو مرتبط بما في داخل الشخصية. في رواية "بين القصرين" ١٩٥٦ يعلم السيد "أحمد عبد الجواد" بأن ابنه "فهمي" قد انضم إلى صفوف السياسيين عندما التف الناس حولهم وهم في المسجد، فأتى أحد رفاق "فهمي" ليفاجأ السيد بالخبر. وعندما يقابل السيد ابنه في البيت نلحظ أن السارد يكتفي بترداد الجمل (الصوت) التي قالها صديق "فهمي" بضمير المتكلم. حيث جاء: "راح يضرب [السيد] كفا على كف ويقول وهو لا يتمالك نفسه من الانزعاج: أنت من موزعي المنشورات!.. أنت! زاغ بصر السيد من شدة الانزعاج والغضب: موزع منشورات!.. من الأصدقاء المجاهدين!.. كلانا يعمل في لجنة واحدة! [....] طالما راعه فهمي بأدبه وبره وذكائه"[٢]. ويظهر الأسلوب ذاته عند "ياسين" عندما ذهب إلى بيت أمه حين بلغه خبر وفاتها. وفي طريق مر بدكان الفاكهة مما أثار في نفسه ذكريات قديمة مؤلمة لأن البائع كان قديما يقيم علاقة مع أمه. فيجيء صوته وهو صغير. "هذه هي الدكان المجرمة.. وهذا هو.. لن يعرفني، هيهات، إننا نتنكر بالعمر، يا عم أمي تقول لك"[٣].

---

[١] **الطريق**: ص٤/٣٨٠. للمزيد انظر: **الحب تحت المطر**: ص٦/٥٨١؛ **حضرة المحترم**: ص٧/٢١٩.

[٢] **بين القصرين**: ص٣/٣٣٣.

[٣] المصدر السابق: ص٣/٣٣٩.

في قصة "بيت سيء السمعة" ١٩٦٥ نرى مشهد لقاء "أحمد" و"ميمي" في حديقة الحيوانات. في البداية يحدد السارد عناصر صوتية كأصوات الناس والحيوانات كما لو أن المشهد طبيعي. وفي أثناء الحوار تخفت هذه الأصوات، بحيث تتفاعل مع عناصر الحدث. "فقال في اقتضاب شديد حددته الرهبة: الزواج. فابتسمت وهي تحول وجهها عنه مادة بصرها إلى قمة الهضبة الخضراء وقد غابت عن مسمعها ضجة الأصوات الآدمية والحيوانية"[١]. وهذا الغياب الصوتي يعود إلى تفاعل العناصر المحيطة مع شخصية "ميمي" بعدما سمعت بكلمة "الزواج" التي كان لها الأثر الكبير عليها.

في "الشحاذ" ١٩٦٥ كان "عمر الحمزاوي" و "مصطفى" (صديقه) و "يازبك" (صاحب الملهى) يجلسون في الملهى ويتحدثون، وعندما انشغل "مصطفى" و "يازبك" بالحديث وراح "الحمزاوي" يتابع الراقصة. "ثم غاب عن أصوات المتحاورين وهو يتابع حركات الجسم الفارع، وخفته التي تتحدى طوله وجلاله، وسرعان ما عشق ابتسامتها كما عشق شجرة السرو. وانتبه إلى يد يازبك المحدودة ليصافحه مستأذنا في الأنصراف"[٢]. يسهم البعد الصوتي هنا في التعبير عن شخصية "الحمزاوي" بانقطاع صوت الحديث الذي يدور بين صديقيه عن مسمعه، واندماجه بصورة الراقصة. وربما يعزز هذا البعد ما يعاني منه "الحمزاوي" بمرض ما لا يعرفه وبانقطاع التواصل مع الأخرين، وهو الموضوع الذي تطرحه الرواية.

[١] **بيت سيء السمعة**: بيت سيء السمعة، ص٤/٤٦٣.

[٢] **الشحاذ**: ص٤/٥٨٩.

تبدأ قصة "حكاية بلا بداية ولا نهاية" ١٩٧١ بمشهد يفتتح على أصوات المريدين وهم ينشدون: "هتف المنشد في نغمة بدائية: يا سيدي الأكرم على بابك، فردد المريدون: الله..الله..الله"[١]. وفي وسط المشهد بينما كان "الشيخ عمار" و"محمود الأكرم" (شيخ الطريقة) _في الحجرة المطلة على حلقة الذكر_ يتحدثان في شأن إقدام مجموعة من شبان الحارة على نقدهم ونقد طريقتهم، جاء فيه: "قال الشيخ عمار: ليرحم الله أباك. وطيلة الوقت لم ينقطع إنشاد المنشدين وترديد المريدين، ولكنه انخفض درجات كأنما يجيء من بعيد. تابعه الشيخ محمود بشيء من الحزن ثم قال: يا للذكريات"[٢]. ونلحظ أن صوت المنشدين _الذي كان مستمراً طيلة المشهد_ قد يتم التركيز عليه عندما بدا أن الحركة الزمنية سترتد إلى الماضي، فكانت صوت الإنشاد باعثا لـ"محمود الأكرم" على ذلك التذكر. لكن درجة الصوت كانت منخفضة بسبب ظهورها في خلفية المشهد الذي جمع الشخصيتين.

في قصة "وراء العمود" ١٩٩٦ يبدو العنصر الصوتي واضحاً في ارتباطه بوجهة النظر التي يقدم فيها السارد القصة. "فوضح لي هذه المرة أن صاحبي الأستاذ مندس بينهم كأنه أحدهم [....] أراهن على أنه يروي نكته، صوته غير مسموع وإشاراته دالة، وهم يصغون باهتمام، ثم تتهادى الضحكات الرزينة"[٣]. فالسارد وهو الشخصية الرئيسية في القصة يجلس في كافيتيريا الفندق. وفي الركن المقابل جلس "الأستاذ" _الذي يعرفه_ مع مجموعة من الأشخاص، ولكنه لا يستطيع سماع ما يقوله، إنما يراقبه بالحركات والإشارات التي يصدرها.

[١] **حكاية بلا بداية ولا نهاية**: حكاية بلا بداية ولا نهاية، ص٦/٧.

[٢] المصدر السابق: ص٦/١١.

[٣] **القرار الأخير**: وراء العمود، ص١٠/٤٢٣، ٤٢٤.

إن المسافة _وهي كبيرة_ التي تفصل السارد عن موضوعه جعلته يقلص بعض المعلومات التي يقدمها بحجة أن صوته لا يصل إليه، لأن صورة "الأستاذ" وحركاته و"إشاراته كافية للدلالة". تتناسب هذه المسافة التي يعينها السارد مع استخدامه ضمير المتكلم الذي _ربما_ يعمل على تقليص تلك المسافة على العكس من ضمير الغائب الذي يتيح حرية ومساحة أكبر[1]. أضف إلى ذلك عنوان القصة ("وراء العمود") الذي يوحي بدلالته الاختفاء والبعد وتقليص المعلومة.

من جانب آخر فإن نجيب محفوظ يعمل على توظيف الأبعاد السمعية أثناء المشهد بحيث يأتي الصوت من خارج الكادر، أو ما يصطلح عليه كتقنية سينمائية "offsound" (o.s). في "بداية ونهاية" ١٩٤٩: "وقبل أن يتكلم دق الباب فقام إليه. وسمعت الأم صوتا يقول بلهجة ريفية [صوت الخادم] سيدي حسان يسأل عما أخرك اليوم ثم سمعت حسين يعتذر بحضور والدته من القاهرة، وأغلقت الباب وعاد الشاب إلى مجلسه من الفراش فوجد أمه تنظر إليه بعينين متسائلتين"[2]. لا ضرورة هنا من حضور شخصية "الخادم" لأن السارد مهتم ببيان الأثر الذي تركه مجيء الخادم _الذي بعثه "حسان أفندي_ على شخصية "الأم" التي كان سبب مجيئها البحث عن سبب تغير ابنها "حسين" حين لم يرسل النقود إليها كالمعتاد. ثم علمت بعد ذلك أن "حسان أفندي" يسعى لتزويج "حسين" من ابنته. كما ترافق ذلك مع التعبير بالأداء الحركي والإيمائي لشخصية الأم.

---

[1] انظر: لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص٩٥، ٩٦.

[2] **السمان والخريف**: ص٤/٩٧، ٩٨، ٩٩.

في "السمان والخريف" ١٩٦٢: "وأدرك عيسى من يعنيهم بقوله "الآخرين" فتحفز لمعركة. وغادرت الأم الحجرة لتصلي المغرب، وقال عيسى منذراً: أنت تعلم بمنزلة الآخرين في نفسي فحذار! [دار حوار بينهما ثم] ترامى إليهما صوت الأم وهي تكبر، وخفف عيسى من حدته مراعاة للضيافة [....] فتساءل عيسى بحدة: دلني على ركن يستحق الثقة غير حزبنا؟! رماه بنظرة ساخرة دون أن ينبس. وعلا صوت العجوز في الخارج بسيل من الأدعية، [....] ورجعت الأم وهي تقول: ألا يوجد حديث آخر؟!".

يستثمر نجيب محفوظ طاقة العنصر السمعي في هذا المشهد الذي يستغرق حوالي ثلاث صفحات وفيه شخصيات: "الأم" "وعيسى" "وحسن" (ابن عمه). يدور بينهما حوار سياسي، تذهب الأم بداية الحوار لأداء صلاة المغرب بينما الحوار مشتعل بين "عيسى" "وحسن". ورغم خروج الأم من كادر المشهد إلا أنها تبقى حاضرة بصوتها، إذ يترامى صوتها بين الحين والآخر أثناء حديثهم وهي تكبّر، ثم وهي تدعو بصوت عال، وأخيرا ترجع إلى إطار المشهد، ولتؤكد حضورها وهي خارج الكادر تقول: "ألا يوجد حديث آخر". وتوحي هذه التقنية بخلق مزيد من التوتر المنجز فيما لو كان الحوار _الحاد_ بين "عيسى" "وحسن" بمعزل عن شخصية الأم. وفي مشهد آخر من الرواية: "وجاءته رغبة جديدة في معانقتها ولكن صوت علي بك سليمان تردد خارج الحجرة كأنما يعلن عن مقدمه"[1].

كذلك في قصة "وجها لوجه" ١٩٦٥ حيث "حامد" و"سهام": "وجعل يمسح بالمنديل المبلل وجهها وعنقها حتى عجن البودرة بالإحمر بالكحل، هذا والضجة في الخارج تتزايد

[1] **السمان والخريف**: ص١١٨/٤.

وسباب يتبادل بلا حساب"[1]. ومثلا من رواية "ثرثرة فوق النيل" ١٩٦٦: "حمل أنيس المجمرة المجمرة إلى عتبة الشرفة بعد أن زودها بقطع من فحم. تعرضت هناك لتيار الهواء وراح ينتظر. واتسعت المراكز المحترقة في شتى القطع حتى استحال سواد الفحم حمرة متوهجة [....] ثم أزت فتطاير من جوفها سرب من عناقيد الشرر. وصرخت أصوات نسائية فأعاد المجمرة إلى مكانها"[2]. في النص السابق يتكامل العنصر البصري والعنصر السمعي ليكون مشهدا يرى ويسمع.

ثنائية الصوت/الصمت كان لها حضور في التعبير السمعي عند نجيب محفوظ، يُظهر فيها الدقة في التعبير والتكنيك الجميل، والقدرة الواضحة على محاكاة الصوت الحقيقي والمسموع فعلا وواقعا. ويشكل الصوت والصمت في النص الأدبي كما في النص السينمائي(السينما) ثنائية متلاصقة يبدو الصوت هو العنصر الذي يقودها، لأننا إذا عرّفناه بوصفه وجودا محسوسا في السينما/ متخيلا في النص الأدبي فإن الصمت يكون نوعا من الغياب لا يمكن تحديد هويته إلا بإرجاعه للوجود الأصلي الذي اختفى بشكل مؤقت[3]. تبدو هذه الثنائية بشكل متميز وفي مشهد قد لا نجد له نظيرا كما في قصة "الجامع في الدرب" ١٩٦٢. "وحين الفجر صعد المؤذن إلى أعلى المئذنة [....] وأذن هاتفاً الله أكبر. وفي لحظات الاستعداد لمواصلة الأذان انطلقت صفارة الإنذار في عوائها المتقطع الرهيب فدق قلبه [....] واستعد من جديد لمواصلة الأذان طالما تتوقف الصفارة [....] وهتف من

[1] **بيت سيء السمعة**: وجها لوجه، ص٤/٥٠٦.

[2] **ثرثرة فوق النيل**: ص٤/٦٨٤. وللمزيد انظر: **الحب تحت المطر**، ص٦/٥٨١.

[3] انظر: سلمى مبارك: الصوت والصمت في السينما والأدب، **مجلة فصول**، ٢٠٠٣، عدد ٦١، ص٢٢٧.

الأعماق لا إله إلا الله وغناها بصوت لا بأس به وإذا بانفجار يدوي مرعداً ارتجت له الأرض ففاض صوته في أعماقه. [....] وبلغ أرض الجامع في ظلام دامس فاتجه نحو الإمام والخادم مستدلاً عليهما بتهامسهما [....] وترامت من الخارج أصوات شتئ.. وقع أقدام مسرعة، نداءات، تعليقات مضطربة، صرير أبواب وهي تفتح أو تغلق. ومرة أخرى انصبت على الارض قذائف متلاحقة"[1].

لقد برع الكاتب في تصوير هذا المشهد وتجسيد الصوت/الصمت حتى جعل المتلقي يحس بالأصوات كأنه يسمعها. والجمل الدالة على ذلك هي:

الله أكبر: صوت

لحظات الاستعداد لمواصلة الأذان: صمت

انطلقت صفارة في عواء متقطع صوت عال متقطع

استعد لمواصلة الأذان حالما تتوقف صمت

وهتف لا إله إلا الله صوت

وإذا بانفجار مدوي صوت عال

ففاض صوته صوت المؤذن يتلاشى مع صوت الانفجار

فاتجه نحو الامام والخادم مستدلاً بتهامسهما صوت–همس

[1] **دنيا الله**: الجامع في الدرب، ص٤/٢٢٥.

وترامت من الخارج أصوات شتئ   أصوات مختلفة

انصبت القذائف   أصوات وانفجارات عالية

من أجمل المشاهد التي صورها نجيب عبر ثنائية الصوت/الصمت لإبراز المعنى. يبدأ "وأذن هاتفاً "الله أكبر" وهو هنا يستثمر المرجعية الصوتية المتخيلة للقارئ الذي يتكرر هذا الصوت على مسمعه كل يوم، فما أن يقرأ القارئ "الله اكبر" حتى يستعيد من ذاكرته هذا الصوت (الذي يشعر المتلقي بالروحانية). بعد ذلك يأتي الصمت الذي يفصل بين جمل الأذان فيخرقه صوت صفارة الإنذار الرهيب المتقطع (الذي يوحي بالرعب). ثم تتوقف الصفارة فيسود الصمت، فيتابع الشيخ الأذان هاتفاً "لا إله إلا الله"، لكنه لم يغنها كما في الأولى (لاحظ الأثر الذي أحدثه صوت الصفارة). فانفجر صوت الصفارة مع "لا إله إلا الله" وهنا يطغى صوتها على صوت المؤذن فيغوص الصوت متلاشيا في أعماقه، ويهرب إلى أرض الجامع (يذوب الشعور الروحاني في الشعور بالرهبة والخوف ويتلاشى)، وهناك يسمع أصواتا للإمام والخادم. ثم يسمعون كلهم أصواتا شتى، ثم تنصب القذائف المتلاحقة. إذن هو ليس تعبيرا عن الأصوات والأصمات فقط إنما هو تعبير عما يبعثانه في شخصية الشيخ. فالحركات _التي قدمتها شخصية الشيخ_ كما يقول ميخائيل روم (Michal Rome) تسمح بتطوير الحدث ومن ثم بناء مشهد قوي مليء بالدراما[١].

[١] انظر: ميخائيل روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، ص ١٧٥.

٢. الأبعاد السمعية في رواية "ميرامار"

تعد رواية "ميرامار" ١٩٦٧ من الروايات المهمة في مسيرة نجيب محفوظ الإبداعية التي تناولتها العديد من الدراسات[١]؛ فهي الرواية التي انطوت على أبعاد فكرية لا سيما السياسية منها، إضافة إلى أن بناءها وأسلوبها الذي كتبت به بناء حديث وأسلوب طريف، وربما لم يُسبق من قبل بمثل هذا التكنيك. إذ هي رواية بولوفونية تقوم على تعدد الأصوات وتعدد وجهات النظر وتعدد الرواة أو الساردين. وقد كتب نجيب محفوظ روايات أخرى بعد هذه الرواية تقوم على تعدد الأصوات ووجهات النظر مثل "الكرنك" ١٩٧٤، و"أفراح القبة" ١٩٨١، و"يوم قتل الزعيم" ١٩٨٥، و"العائش في الحقيقة" ١٩٨٥. لكن رواية "ميرامار" ١٩٦٧ قد أخذت خصوصية في هذا المجال لأنها _إضافة إلى الجوانب السابقة_ اشتغلت على العنصر السمعي في مجملها. وما أسلوب تعدد وجهات النظر إلا أحد أهم مظاهر استغلال هذا العنصر. ولكن، ما العناصر السمعية الأخرى التي اشتغلت عليها الرواية؟

تنبني الرواية على خمسة أقسام، ولكل قسم سارد عنون القسم له، وكل سارد له صوت يغاير الصوت الآخر. إلا أن صوت "عامر وجدي" يتكرر مرتين، فهو الذي يفتتح الرواية وهو من ينهيها. ويرى إبراهيم فتحي أن البناء الفني في "ميرامار" يقترب مما يسميه نقاد السينما "بالتوليف المتوازي"، وهو يقوم على تنمية عدة أحداث في الوقت نفسه، بإدخال

---

[١] من هذه الدراسات مثلاً: نبيل راغب: **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨(صدرت الطبعة الأولى ١٩٦٧)؛ محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠؛ إبراهيم فتحي: **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨؛ محمد نجيب التلاوي: **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠؛ محمد إسويرتي: "ميرامار أو السرد والحوار"، **فصول**، مجلد٨، عدد١، ١٩٨٩؛ سيزا قاسم: الميرامار و(النكتة): خواطر، **فصول**، مجلد١١ عدد٤، ١٩٩٣.

شرائح من كل منها في سياق الآخر، بهدف إظهار ما تتضمنه من دلالة، يتم ملاحقتها من زوايا متعددة. فكل قسم أو فصل من الرواية ينطوي على افتقار الاتزان، ومناطق للظل وفجوات، تستند على حلقات معينة عند الرواة الآخرين، تضيئها وتحقق لها الاكتمال[1].

من الملاحظ أن شخصية "عامر وجدي" (الساردة) تسيطر على ما يقرب ثلث الرواية، حيث تروى ما يقارب خمسا وخمسين صفحة من الرواية التي بلغت مئة وخمسا وخمسين صفحة. وتختلف هذه الشخصية الساردة عن الشخصيات الساردة الأخرى ("سرحان البحري" و"حسني علام" و"منصور باهي") في أن الأولى تقوم أثناء السرد بتوظيف العناصر السمعية والتركيز عليها. مثل: "وفي المدخل مجال سمر مع الراديو وماريانا"؛ "جلست على الفوتيل مرتديا الروب [....] وانبعث من المحطة الإفرنجية موسيقى راقصة. وددت أن أسمع لونا آخر ولكني تجنبت إزعاجها؛ "عزف الهواء في الخارج. والظلام يهبط خلسة"؛ "دقت الساعة الكبيرة في الصالة معلنة انتصاف الليل. تجاوبت أركان المنور بصفير هواء قوي"[2]. وهو يقوم أيضا بالتعبير السمعي في السرد عن الأحداث والشخصيات. يقول: "كنت غائصا في مقعد كبير طارحاً قدمي على وسادة. هطل المطر بغزارة فارتفع رنينه فوق درجات السلم المعدني في المنور. (كل من عليها فان، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام) ثمة أصوات تقتحم الصمت خارج الحجرة في البنسيون. رفعت رأسي عن الكتاب وأنصت. ضيف أم نزيل جديد؟ صوت ماريانا يرحب بحرارة لا تليق إلا بصديق حميم. وثمة ضحك أيضا، ثم

---

[1] انظر: إبراهيم فتحي: **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، ص١٦٠، ١٦١.

[2] **ميرامار**: ص٥/١١، ١٣، ٢٣. وللمزيد انظر: ص ١٧، ١٩، ٢٣، ٢٥، ٢٩، ٣٠، ٣٢، ٣٤، ٣٨، ٤٠، ٤٧.

وضحت نبرة غليظة من صوت أجوف"[1]. لسورة الرحمن التي تتكرر غير مرة في هذه الرواية سبب صوتي سينجلي لاحقا. وعموما نلحظ التركيز على البعد الصوتي في تعامل السارد مع الشخصيات، حيث قدم معلومات معينة مستندا على الصوت، محددا شخصية "طلبة مرزوق". ثم إنه يصف تلك الشخصية صوتيا قبل أن يصفها بصريا: "وضحت نبرة غليظة من صوت أجوف". بينما في الصفحة التالية جاء وصفه له من خلال البعد البصري. "يميل إلى القصر والبدانة، منتفخ الشدقين واللغد، وله عينان زرقاوان رغم سمرة بشرته [....][2].

حتى الأحداث المهمة في الرواية كان "عامر وجدي" يسمعها ونادرا ما يرى، فهو السارد الذي يسمع ثم يروي الأحداث. مثلا: "يا لها من ضوضاء. الأصوات ليست بالغريبة ولكنها تصرخ محتدمة. ماذا يجري خارج الغرفة؟.. غادرتُ الفراش والساعة تدق الخامسة مساء. تلفعت بالروب ومضيت إلى الخارج. لمحت طلبة وهو يختفي في حجرته ضاربا كفا على كف. رأيت زهرة جالسة مقطبة"[3]. وكذلك في حدث شجار "زهرة" و"سرحان البحيري" والمرأة. "وفتحت عيني وأصوات المتظاهرين وطلقات الرصاص تدوي في رأسي. كلا إنها أصوات من نوع آخر تجتاح البنسيون خارج حجرتي. ارتديت الروب وغادرت الحجرة وأنا في الانزعاج في نهاية. وجدت الجميع قد سبقوني إلى المدخل. البعض في حال استطلاع

[1] **ميرامار**: ص١٨/٥.
[2] المصدر السابق: ص١٩/٥.
[3] **ميرامار**: ص٢٩/٥-٣٠.

مثلي"[1]. ويمكن القول إن "عامر وجدي" يستمد معلومات _كونه ساردا_ عن طريق السمع. حتى إنه يعلم شجار "سرحان البحيري" و "حسني علام" بهذه الحاسة. "ومضى يدوي فتحت عيني. يا إلهي ماذا يحدث في الخارج؟ كالمرة السابقة؟ لقد انقلب بنسيون ميرامار إلى ميدان القتال. ولكن عندما غادرت حجرتي كان كل شيء قد انتهى. ولمحتني ماريانا فأقبلت نحوي كالمستغيثة فدخلنا الحجرة وهي تهتف: لا لا.. فليذهبوا حميعا إلى الجحيم. نظرت إليها بعيني المتقلبتين بالنوم فقصت علي القصة الجديدة[2]. في النص السابق نلحظه قد حصّل معلومته بالسمع: سماع صوت الشخصيات في الخارج، ومن خلال حكي "ماريانا". والواضح في السرد أيضا أن أحداثا أخرى تخبره بها "ماريانا"، وهي الشخصية التي يمكن أن يُنظر إليها في الرواية على أنها بعد صوتي، على الأقل من وجهة نظر السارد: "عامر وجدي". فربما هي في نظره مجرد صوت. يقول: "ها هي تجلس ملفوفة في برنس أبيض وقد عقصت شعرها المصبوغ غارسة فيه عشرات المشابك المعدنية البيضاء. خفضتْ صوت الراديو إلى حد الهمس لتبدا هي إذاعتها وقالت"[3]. فهي في نظره صوت كالراديو، لاحظ التعبير "لتبدأ هي إذاعتها". وربما يزيد من ذلك تأكيدا عطفها من _الناحية اللغوية التركيبية_ على الراديو: "في المدخل مجال سمر مع الراديو وماريانا"[4].

لكن، لماذا يلجأ "عامر وجدي" إلى التعبير السمعي عن الأحداث والشخصيات؟ ربما أن البنية السردية في الرواية تقوم فيما تقوم على السارد الذي ينجز سرده بضمير المتكلم، وهو

---

[1] المصدر السابق: ص٣٨/٥.

[2] المصدر السابق: ص٤٧/٥.

[3] **ميرامار**: ص١٧/٥.

[4] المصدر السابق: ص١١/٥.

ما يقلص الرؤية البصرية للأحداث، فلهذا عمد إلى هذا الأسلوب. ولنقل إن السارد قد تُرِك دون تقليص لمساحة السمع أيضا فمن أين سيقدم معلومته؟ ربما سيغرق في إشكالية الراوي العليم الذي يعرف كل شيء، أو "اللاتبئير"، ولهذا فإنه يروي ما يلتقطه سمعه أولا ثم ما يراه. وبتحليل شخصية السارد من ناحية نفسية فإننا نلمس بأنه كان يعاني من الوحدة والعزلة. فيقول: "لو يخترع المخترعون للمعتزلين جهازا يبادلهم الحديث والسمر"[١]. والعزلة تفرض عليه شبه انعدام التواصل والاحتكاك بالآخرين، فهو في نظر "منصور باهي" "من جيل راحل"[٢]، حتى "طلبة مرزوق" الذي يقربه سنا كان "يتوجس" منه. ولهذا نراه الشخصية الوحيدة التي لم تطمع في "زهرة". كما أن الفضاء الذي رسمه يكاد يكون كله في البنسيون، على النقيض من الشخصيات الساردة الأخرى.

من مظاهر التعبير السمعي عند "عامر وجدي" تركيزه على البعد الكلامي/الصوتي للشخصيات. "وافق [الباشا] على اقتراحي أسكنه الله أعز مكان في جنته. كان يحبني ويتابع مقالاتي باهتمام صادق. ومرة قال لي: أنت كلب الأمة الخافق. كان رحمه الله ينطق القاف كافاً"[٣]. كما يركز أيضا على نطق "زهرة" لأسماء أنواع الويسكي: "وكانت تقول لي: كلما طلبتها رمقتني الأبصار وضحكت الوجوه"[٤]. وجاء أيضاً: "وبدا سرحان متحمسا بلا حدود: لقد خلق الريف خلقا جديدا.. كان صوته يتغير تبعا لامتلائه بالطعام وخلوه

---

[١] المصدر السابق: ص٥/١٦.

[٢] المصدر السابق: ص٥/٨٥.

[٣] **ميرامار**: ص٥/١٠-١١.

[٤] المصدر السابق: ص٥/٢٩.

منه"[1]. كما يصف نفسه فيقول: "فسألني عن رأيي فيما قال فأجبته بصوت غريب بعد أن نزعت طاقم أسناني"[2].

أما الشخصيات الأخرى الساردة فقد زاوجت بين التعبير البصري والتعبير السمعي[3]. مثلا نجد عند "حسني علام" (السارد الثاني للرواية): "وضح لي أن ثمة معركة. نظرت من خرجة البارفان فرأيت مشهدا مسليا حقا امرأة غريبة ممسكة بتلابيب صديقنا البحيري تنهال عليه ضربا وسبا. وزهرة واقفة متوترة الأعصاب تنطق بكلمات سريعة وتحاول التخليص بينهما. المرأة تنقض على زهرة فجأة ولكن زهرة [....] لكمتها مرتين"[4]. ويتكرر التعبير البصري عن الأحداث أسلوبا في شخصيتي "منصور باهي" و "سرحان البحيري"[5].

يبدو أن: ميرامار" رواية تمتلئ بالأصوات، إن أصوات الساردين المتعددة قد أبدعت نغمة خاصة بها. وعلى الرغم من إعادة كل منها أحداثا متكررة إلا أنها عزفت لحنها الخاص بإضافة كل منها عناصر إضافية للأحداث، حتى إن هذه الأحداث المتكررة هي بمثابة الإيقاع الذي يضبط الصوت ويحدده. يقول ابراهيم فتحي عن بناء "ميرامار" ١٩٦٧: "لم يعد تتابع الرواة قاصراً على أن يضيف جديدا إلى تنمية الأحداث بل يعمل أيضا على ابتعاث صدمة شعورية نتيجة المقابلة بين عالمين وموقفين، أو بين اللقطات المتناظرة عند

---

[1] المصدر السابق: ص٥/٣٤.

[2] المصدر السابق: ص٥/٣٤.

[3] من الجدير أن نشير إلى أن نبيل راغب قد لفت باختصار إلى اشتغال "ميرامار" على الحواس، فيقول: "لكي تكون التجربة النفسية متكاملة فإن المؤلف يستغل الحواس الخمس". ثم يعطي أمثلة مقتضبة على كل حاسة. انظر: نبيل راغب: **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ**، ص ٣٣٦.

[4] **ميرامار**: ص٥/٦٥.

[5] انظر في الرواية مثلا: ص٥/٨٨، ٨٩، ٩١، ١٠٧.

الرواة، وهي التي تقوم بما يشبه التوزيع الموسيقى للواقع. فوحدة الرواية تتحقق من خلال بناء يشبه الهارموني الموسيقى القائم على التوافق والتعامد بين إيقاعات المشاهد المختلفة، وعلى أصواتها الانفعالية أكثر مما يقوم على الاعتبارات التقليدية"[١].

إذن، فهي رواية تقوم أساسا على الهارموني (Harmony) أو التوليف (Chord)[٢]، وهو مفهوم موسيقي. ولعل هذا الهارموني/التوليف لم يكن يفارق نجيب محفوظ عندما أبدع "ميرامار"؛ لأن ذلك ظهر _إضافة لما سبق_ في مستوى بنية اللغة وإمكاناتها التعبيرية. فعامر وجدي يقول: "وانبعثت من المحطة الإفرنجية موسيقى راقصة. وددت أن أسمع لونا آخر ولكني تجنبت إزعاجها"[٣]. ويتخد الراديو أهمية في العنصر السمعي الذي يضفيه على الرواية. فحتى هذا الراديو يضيف البعد التوليفي/الهارموني في الرواية بأصداره صوتين متغايرين: صوت المحطة الإفرنجية، التي لا تغير عنها "ماريانا"، وصوت المحطة العربية التي لا تُسمع إلا في ليلة أم كلثوم. فالإحساس النغمي عند الشخصيات يندرج في هذا التوليف: "لونا آخر". ويبدو أن هذا الإحساس النغمي الذي كتب به نجيب محفوظ روايته سيظهر أيضا عند "طلبة مرزوق": "وقلت لقد فقدتْ زوجها في ثورة ومالها في الثورة الأخرى،

[١] إبراهيم فتحي: **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، ص١٦١.

[٢] "هارموني" تعني: "فن تجميع النغمات الموسيقية بحيث نسمع في آن واحد". وتوليف تعني: "نغمتان موسيقيتان أو أكثر تُسمعان معا في وقت واحد". انظر: عز الدين عبدالله وآخرون: **معجم الموسيقا**، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠، صص ٦٩، ٢٦. وانظر: محمد عزيز شاكر: **علم الهرمونية**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٣، ص ٨، ٥٤٠، ٥٣٨.

[٣] **ميرامار**: ص٥/١١.

وإذن فسوف نعزف لحنا واحدا"[1]. فحالة التشابه بين "طلبة مرزوق" و"ماريانا" جعلتهما متشابهان في اللحن الذي سيصدرانه.

إن شخصية "عامر وجدي" هي من قبيل هذا التوليف الذي يجمع بين شيئين متناقضين. "أليس غريبا أن تحمل على النقيضين معا، أعنى الإخوان والشيوعيين؟". و"أسهمت بقدر ملحوظ في شتى تيارته، حزب الأمة، الحزب الوطني، الوفد، الثورة"[2]. هذه الشخصية التي جمعت بين كل ذلك يظهر أيضا بشكل واضح النغمة الهارمونية التي تؤلف بين متناقضاتها. "فدفعت بقاربي إلى بحر الأنغام والطرب نشدته أن يكون من الأعضاء المتنافرة المتناحرة جسما ينبض بالروح والانسجام. نشدته أن يعلمني التوافق والتوازن في بناء ترعاه عين الحب والسلام. أن يصهر عذاباتي في نغمة تنعش القلب والعقل بجمال البصيرة. أن يسكب الشهد المصفى على عناد الوجود"[3].

ونتساءل أخيرا عن معنى مجيء النص القرآني في الرواية[4]، وما علاقته بالتوليف/الهارموني (حيث وردت آيات من سورة القصص[5]. وآيات من سورة النور[6]. وآيات أكثر من سورة الرحمن)؟ إن هذه النصوص هي جزء هام في بنية الرواية وهي بعد

[1] المصدر السابق: ص٥/٢٢.

[2] المصدر السابق: ص٥/٣٥.

[3] **ميرامار**: ص٥/٣٥-٣٦.

[4] يقول نجيب محفوظ: "لم أقرأ في حياتي كتابا واحدا أكثر من مرة باستثناء القرآن الكريم ". ويقول أيضا وهو الأهم هنا: "أما أكثر سور القرآن التي سحرتني بموسيقاها وأسلوبها فهي سورة الرحمن". انظر: رجاء النقاش: **نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته**، صص ٢٩٣، ٢٩٤.

[5] **ميرامار**: ص٥/٤٠.

[6] المصدر السابق: ص٥/١٥٤.

بنائي حيوي في التعدد الصوتي أو الهارموني. يمكن القول إن هناك خطابان يسيران في نص الرواية: الخطاب الأدبي والخطاب القرآني. أما سورة الرحمن فرددت في عدة مواطن، كما جاءت غير مرة حينما كان "عامر وجدي يقرؤها، فهي كما يقول: "مضيت أقرأ سورة الرحمن الحبيبة الى قلبي منذ كنت في الأزهر"[1]. ولعل السبب في مجيء هذه السورة بعينها هو التقابل القائم بين البناء الأسلوبي للسورة (مع قدسية النص القرآني) وبين بناء الرواية. أما النصان القرآنيان الآخران فإن هناك تناسبا موضوعيا ودلاليا قد يبرر حضورهما في الرواية. إن سورة الرحمن تتضمن عناصر صوتية وإيقاعية واضحة لا تجد لها مثيلا في سور القرآن الكريم، وهو واضح في البعد التكراري الذي تتميز به لا سيما تكرار آية "فبأي آلاء ربكما تكذبان" واحدا وثلاثين مرة، فيما شكلت آيات السورة كلها ثمان وسبعين آية، آي أن أقل من نصف آيات السورة تتخذ إيقاعا خطيا ما، تسير إلى جانبه الآيات الأخرى التي تأخذ إيقاعا آخر، بحيث كلها تشكل توليفا لإنتاج إيقاع موحد[2]. وهذا مما لا يبعد عن بناء ميرامار التي اشتغلت على التوليف/الهارموني بين الأصوات منذ بدايتها.

أخيرا، ربما من الجدير بالذكر أن التفاوت بين صوت الحاضر وصوت الماضي الذي ترجع إليه الشخصيات الساردة عموما _لا سيما "عامر وجدي"_ هو من قبيل البعد التوليفي. وحتى هذا الاسترجاعات كانت تتضمن أيضا أبعادا صوتية كالغناء والإنشاد.

[1] المصدر السابق: ص١٨/٥.

[2] **القرآن الكريم**

"ودعي سيد المطربين إلى وسط السرادق فأنشد (يا سماء ما علتك سماء). وفي الهزيع الأخير في الليل غنى (أحب أشوفك) فأطاح بعقول المريدين"[1]. وفي مقطع آخر:

"الوفاء عند الملاح صدف أسعفيني يا دموع العين

واستعدناها مرات ومرات بالتصفيق والهتاف فراح يغني حتى مطلع الفجر"[2].

[1] **ميرامار**: ص٥/٢٣.

[2] المصدر السابق: ص٥/٤٧.

الفصـــــــــل الســـــابع

أعمال نجيب محفوظ في السينما: دراسة سردية

يمكن تعريف الحكاية في السينما بالمقارنة مع نوعين من الحكايات: الحكاية الشفوية والحكاية المكتوبة. وتتميز الأولى بكونها حكاية بسيطة تتكون من سارد واحد ظاهر، ونشاط سردي وحيد للتواصل، إذ يحضر السارد والمسرود في مكان وزمان محددين وجها لوجه ودون وسيط، والمباشرة خاصية أساسية في الحكاية الشفوية. أما الحكاية المكتوبة (الرواية، القصة) فتتميز بكونها غير مباشرة، إذ تعتمد على وسيط مادي ناتج عن فعل سابق. إن هذا التميز بين الحكايتين يتضمن تميزا للحكاية السينمائية، وإذا كان المعيار الزمني/المكاني هو المفترض في التمييز بينهما فإنه يجعل الحكاية السينمائية إلى جانب الحكاية المكتوبة، إلا أنها تفترق عنها بشكلها السمعي البصري[١].

وتتعدد مناهج وطرق تحليل الحكاية السينمائية أو الفيلم السينمائي. ويمكن تقسيم هذه المناهج انطلاقا من مفهوم الفيلم بأنه: عمل فني مستقل قادر على توليد نص، يقيم دلالاته

[١] انظر: عبد الرزاق الزاهير: **السرد الفيلمي**، صص ٤٩، ٥٤،٥٠.

على بنى سردية، ومعطيات بصرية وصوتية، ويترك أثراً خاصا في المتفرج[1]، إلى تحليل نصي سردي يحيل على أصول لسانية كما هو الحال عند نقاد مثل كريماس (Greimas) وفلاديمير بروب (Fladimir Propp) ويدخل هذا في إطار ما يعرف بالسرديات؛ وإلى ما هو أيقوني بنيوي، الذي ينظر إلى الفيلم على أنه وحدة متكاملة من سيناريو وقصة وحوار، كما يدرس أبعاده الجمالية؛ كما يمكن تقسيمها إلى ما هو سيكولوجي، حيث يتم دراسته وفق علاقته بالتأثير النفسي كونه (الفيلم) جنسا تعبيريا[2].

يهدف هذا الفصل إلى دراسة نماذج من أفلام نجيب محفوظ دراسة تندرج ضمن النظرية السردية، بحيث يتم التعامل مع الأفلام بوصفها أعمالا تقدم حكايات، مع الأخذ بعين الاهتمام خصوصية الحكاية السينمائية. وربما سيتم الاستعانة بأدوات النقد السينمائي، لكن المقاربة هي سردية بالدرجة الأولى. كما تأخذ العلاقة بين نجيب محفوظ والأفلام عدة جوانب، ويمكن النظر إليها من جانبين أساسيين هما: الأفلام المقتبسة عن رواياته وقصصه؛ والأفلام التي كتبها، من كتابة السيناريو والقصة، أو كتابة السيناريو فقط، أو كتابة القصة فقط، أو إعداد القصة للسينما.

١. أفلام مقتبسة عن الروايات والقصص

---

[1] انظر: جاك أمون، وميشيل ماري: **تحليل الأفلام**، ترجمة: أنطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة_المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٩، ص١٠.

[2] انظر: ماري_تيريز جورنو: **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور، ص ٥؛ جاك أمون وميشيل ماري: **تحليل الأفلام**، ص١٠؛ عز الدين الوافي: "**التحليل الفيلمي ومهام الناقد السينمائي**، مقال على الإنترنت:cinemaal-rasd.com

يعرّف مفهوم الاقتباس (Adaptation) في معناه الواسع بأنه "تعديل يجري على أثر أدبي يتناول اللغة أو الشكل الفني أو المضمون"[١]. فعلى مستوى لغة النص يرى زيتوني أن الاقتباس يكون بنقل النص من لغته إلى لغة أخرى أو بتحويله من لغته القديمة إلى اللغة المتداولة، أو بتحويل أسلوبه إلى أسلوب بسيط، ويسمى هذا التعديل ترجمة أو تحديثا أو تبسيطاً. وعلى مستوى الشكل الفني يجري الاقتباس بنقل الأثر من فن إلى فن آخر، فالرواية تُقتبس للمسرح أو السينما أو تتحول إلى عمل موسيقى، وهذا هو الاقتباس بشكل عام. ويعني الاقتباس أيضا استعارة المضمون أو البناء العام لإقامة عمل فني من النوع نفسه، فقد يكتفي المقتبس هنا بنقل الفكرة العامة أو بعض الأفكار الجزئية أو طريقة رسم الشخصيات أو الأماكن، ....الخ، وعندئذ يسمى تأثرا[٢].

إذا ما أردنا تقييد معنى الاقتباس بالسينما فإننا نجد في "معجم الفن السينمائي" الاقتباس بأنه: "عملية تعديل أو تحويل أي نص أدبي أو أي عمل فني آخر إلى مادة سينمائية على شكل سرد فيلمي، أو أحداث قصة سينمائية. وتعرف في بعض الأحيان المعالجة السينمائية"[٣]. وفي شكل مختصر: "استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما"[٤].

يطرح مفهوم الاقتباس إشكالية مدى التشابه والاختلاف بين العملين المقتبَس والمقتبَس عنه. فيرى فؤاد دوارة _وغيره_ أن من يقرأ الأعمال الأدبية ثم يشاهد الفيلم ويوازن بين

[١] لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص٢٥.
[٢] انظر: المرجع السابق، ص٢٥.
[٣] أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: **معجم الفن السينمائي**، ص٨.
[٤] ماري_تيريز جورنو: **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور، ص ٣.

الأثرين يدرك أن شيئا قد أفلت من قبضة السينما، وهذا الشي المنقول هو الجانب غير منظور الذي تستطيع الكلمة أن تنقله إلى القارئ ولا تستطيع الكاميرا أن تبرزه في صورة تتحرك[1]. بينما يرى النحاس أن الفيلم لا يمكن أن يحاكي الرواية محاكاة تامة في مسألة الأسلوب، لكنه يستطيع أن يظل أمينا من وجوه عدة[2]. ومن هنا فإن عملية الاقتباس لا تتم إلا عبر جدلية التطويع والخضوع في آن واحد لجمالية السينما وتكنولوجيتها، بحيث يصبح ما يمكن إيصاله عبر كلمات الأدب غير ممكن تحقيقة هو نفسه عبر الفيلم إلا بإعداده، بما هو تطويع وخضوع[3].

لعل الصعوبة الكبرى التي يواجهها الاقتباس هي التوفيق بين مقتضيات الأمانة وشروط الفن. فليس الاقتباس في الواقع نقداً للنص بل تحويلا له من حال لها شروط محددة إلى حال أخرى لها شروط محددة أيضا. فالاقتباس السينمائي مثلاً يفرض على الرواية ثلاثة حدود: أولها الوقت. مما يؤدي إلى حذف أجزاء من الرواية. وثانيها الوضوح. مما يفرض تفسيرا واحدا للرواية _إن كانت قابلة للتاويل_. وثالثها التمثيل. وهذا مما يضعف طاقة الرواية على تحريك الخيال وعلى التحليل النفسي للشخصيات وعلى التعبير الجمالي، ويؤدي إلى حذف المقاطع الوصفية والتحليلية[4].

[1] انظر: فؤاد دوارة: "السينما والأدب"، **عالم الفكر**، مجلد ٧، عدد٢، ١٩٧٦ ، ص٢٢١.

[2] هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة**، ص٤٠.

[3] انظر: مدكور ثابت: **صناعة التشويق: في حرفية الكتابة للسينما**، ص٨٨.

[4] انظر: لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص٢٥.

بسبب هذه الإشكالية اختلف العديد من النقاد لا سيما في الغرب الذين بحثوا في هذه الإشكالية، فتعددت مفاهيمهم في الفيلم المقتبس من "مُعَدّ" أو "مقتبس" (adapited) أو "مأخوذ عن" (based on)، وفي أحيان أخرى "مستوحى من" (inspired from). وكل تلك التسميات صحيحة بحسب طريقة الاقتباس. وقد ميز النقاد مثل جيفري واجنر (Geoffrey wagner) بين ثلاثة أنواع أولها "النقل" (transposition) [١]. حيث تعرض الرواية على الشاشة بأقل تدخل ممكن، وقد كان الشكل الأكثر شيوعا حين تحول الفيلم إلى رسم توضيحي للرواية. ثانيها التعليق (commentary). وهذا النوع عند داولي أندرو (Dudley Andrew) يسميه "التقاطع" (intersection). وفيه يحدث نوع من التغيير في النص، وهو بمثابة إعادة البناء من خلال الإيضاحات السينمائية المضافة للنص الأصلي. وثالث هذه الأنواع "التماثل" أو "إيجاد النظير" (analogy). وفيه يقوم الفيلم بالوصول إلى مواقف متشابهة لكن بتقنيات وبلاغة مختلفة خاصة بالوسيط الجديد، بحيث يتم تقديم منطلق قوي لعمل فني جديد مختلف، وربما أخذت الجوانب المؤثرة فقط في العمل الأصلي[٢].

منذ عام ١٩٦٠ بدأت السينما العربية تنهل من أعمال نجيب محفوظ الأدبية عندما عرض فيلم "بداية ونهاية"[٣]، ثم توالت بعد ذلك الاقتباسات حتى بلغت حوالي أربعة وأربعين فيلما. تسعة وعشرون فيلما مقتبسا عن روايات، منها فيلمان عن رواية "اللص والكلاب"

---

[١] انظر: موسوعة "**مقاتل من الصحراء**" موقع انترنت، www.almogatel.com

[٢] انظر: موسوعة "**مقاتل من الصحراء**" موقع انترنت، www.almogatel.com

[٣] الفيلم مقتبس عن رواية "بداية ونهاية" وأخرجه صلاح ابو سيف. انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة. وقد حظي هذا الفيلم بدراسة مقارنة مع الرواية قام بها هاشم النحاس. انظر كتابه: **نجيب محفوظ على الشاشة، المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، صص ٨٩.

١٩٦١: فيلم "اللص والكلاب" ١٩٦٢ وفيلم "ليل وخونة" ١٩٩٠. ومنها فيلمان عن رواية "الطريق" ١٩٦٤: فيلم "الطريق" ١٩٦٤ وفيلم "وصمة عار" ١٩٨٦. وربما يعكس ذلك الجوانب الدرامية التي لفتت السينمائيين إلى هاتين الروايتين. ومنها أيضا سبعة أفلام عن رواية "الحرافيش" ١٩٧٧. وهي أفلام: "وكالة البلح" ١٩٨٢؛ ا"لمطارد" ١٩٨٥؛ "شهد الملكة" ١٩٨٥؛ "التوت والنبوت" ١٩٨٦؛ "الحرافيش" ١٩٨٦؛ "الجوع" ١٩٨٦؛ "أصدقاء الشيطان" ١٩٨٨. وأما الأفلام المقتبسة عن قصص نجيب محفوظ[١] فقد بلغ عددها خمسة عشر فيلما.

لقد شكلت أعمال نجيب محفوظ _كما يرى إبراهيم فتحي_ مصدرا سينمائيا مهما للسينما العربية. فقصصه ورواياته تمتلك سمات تساعد على تحويلها إلى أفلام، وتبدأ تلك السمات بالبناء السردي المتماسك الذي يحوي شبكة من العلاقات التي تتحرك في اتجاه طولي متواز متداخل، يثري خط الصراع الرئيسي وما يتولد عنه من خطوط فرعية تصب جميعها في ذروة موحدة. ويوضح ذلك استخدامه لتقنية سينمائية نوعية هي التقابل والتوازي في شبكة العلاقات، وهو ما يؤكد خط الصراع الأساسي ويغنيه بالايحاءات والدلالات[٢].

وبنظرة بانورامية نرى أن نجيب محفوظ كان قد أصدر _مثلا_ حتى عام ١٩٦٨ _أي بعد ثماني سنوات من لجوء السينما إلى أعماله الأدبية_ واحداً وعشرين عملاً أدبياً: ثماني عشرة رواية وثلاث مجموعات قصصية. ويلاحظ أنه حتى ذلك الوقت كان أكثر من نصف

---

[١] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

[٢] انظر: مدكور ثابت (محرر): **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، ص ٥٦/١.

أعماله _خاصة الروائية_ قد ذهب إلى طريق السينما، إذ صدر الفيلم الثاني عشر "ميرامار" المقتبس عن روايته بالعنوان ذاته في ذلك العام. إن هذا الأمر قد دعا بعض النقاد (فتحي فرج وغيره) إلى تسمية هذا الحدث بظاهرة "سينما نجيب محفوظ"، كما أن أثره لم يقف عند حدود الفيلم الروائي إنما امتد إلى الأفلام القصيرة والتمثيليات التلفزيونية[١]. فكان أول ظهور لأعماله على التلفزيون عن طريق هاشم النحاس عام ١٩٦٣[٢].

يرى الناقد والسيناريست وليد سيف في الإشكالية التي يواجهها الكتاب السينمائيون أثناء الاقتباس عند نجيب محفوظ فيقول: "تفرض أعمال نجيب محفوظ _بوجه خاص_ على السينمائيين مسؤولية خاصة، نظرا لما تحمله من قيمة أدبية وما تضمنته من أبعاد ومستويات للفهم، يختلف نقاد الرواية أنفسهم حولها"[٣].

تقوم الدراسة على اختيار نماذج من هذه الأفلام ومقارنتها بالأعمال المقتبسة عنها من الناحية السردية. وعموما يعد تحليل الأفلام من الناحية السردية الدرامية مهما، فهو يوضح كيفية طرح الفيلم للموضوع من خلال الحدث المركزي، وكيفية وضع العقبات في وجه البطل، كما يوضح آلية إنهاء الصراع بين العناصر المتصارعة[٤]، وغيرها من الأسس.

---

[١] فتحي فرج: "سينما نجيب محفوظ والأدباء الشبان"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٥٥٤/١.

[٢] انظر: هاشم النحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة، المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، ص ٦.

[٣] انظر: وليد سيف: **عالم نجيب محفوظ السينمائي: من الرواية إلى الفيلم**، ص ١١.

[٤] انظر: عز الدين الوافي: "**التحليل الفيلمي ومهام النافذ السينمائي**".

أ. فيلم "القاهرة ٣٠": تغير الخطوط السردية

يلتقي فيلم "القاهرة ٣٠"[١] مع رواية "القاهرة الجديدة" ١٩٤٥ المقتبس عنها. فهناك الكثير من الأحداث والمشاهد الروائية يعاد إنتاجها فيلميا حتى في ترتيبها. لكن السيناريو الذي اشترك في كتابته صلاح أبو سيف وعلي الزرقاني ووفيه خيري معا _وربما كان الدور الأكبر لعلي الزرقاني في إعداد القصة_ قد قدم رؤية خاصة للخطوط السردية في الحكاية. تمثلت هذه الرؤية في حذف الخط السردي بين محجوب عبد الدايم و"تحية" ابنة "احمد بك حمديس". والثاني وهو الأهم تطوير الخط السردي الذي يصل بين الثلاثة "محجوب" و"إحسان" و"علي طه".

تظهر في الرواية العلاقة ما بين "علي طه" و"إحسان شحاته" منذ بدايتها في لقائهما، ثم من وصف السارد لشخصية إحسان وحكيه عنها، ثم لا تعود هذه الشخصية إلى الظهور إلا بعد أن تتعدى الأحداث منتصفها: أي عند زواج "محجوب" منها وهو لا يعلم أن عروسته هي "إحسان". وعندما يراها محجوب يفاجئ، وربما كان من الضروري على السارد أن يسترجع مثلا (فلاش باكflash back) الأحداث التي وقعت في هذه الفجوة. حيث تعرف عليها "قاسم أفندي" واتخذها عشيقة له.

إن مجيء السرد بهذه الطريقة قد خلق تأثيراً دراميا بالغا من حيث المفاجأة التي انطوى عليها هذا الترتيب. لا نرى هذا في الفيلم. فهو يعيد بسط فجوة تلك الأحداث المسترجعة،

[١] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة. وقد حظي هذا الفيلم منذ عرضه بدراسات عدة، منها ما نشره هاشم النحاس في الجزء الأخير من دراسته حول الفيلم بعنوان "الفيلم على صفحات الجرائد والمجلات أو صدى المعركة". انظر: هاشم النحاس: **يوميات فيلم القاهرة ٣٠**، صص ٢١١_٢٢٧.

إلا أنه ينشغل في تسعة عشر مشهداً متتاليا لـ"إحسان"(سعاد حسني)، بداية من المشهد الذي يحتوي والدها (توفيق الدقن) وهو يجلس أمام المحل مع افندي آخر أحضر لها هدية ونهاية بالمشهد _بعد تعرفها على قاسم أفندي (أحمد مظهر)– الذي وقفت فيه إحسان علي الشباك وعلي طه (عبد العزيز مكيوي) يمشي في الطريق. وربما كان لهذا التغيير والتتابع أيضا الأثر الهام في تغير ايقاع الفيلم عما في الرواية.

في الخط السردي: "إحسان"_"علي طه"، لا يكتفي الفيلم بقطعه كما فعلت الرواية عندما تعرفت "إحسان" بـ"قاسم أفندي"، إنما يجعله يستمر حتى آخر الفيلم عندما جاءت إحسان إلى علي لتعترف له بحبها وأنها كانت مخطئة، وتحثه على ضرورة استمراره في النضال الذي كان يلقنه إياها. وفي هذه الإضافة الموضوعية نرى قدرا من الحيوية على هذا الخط السردي. كما نتج عن تطوير هذا الخط أن جعل شخصية "علي طه" المناضل الذي كان يؤمن بالمبادئ تتقابل مع شخصية "محجوب عبد الدايم" الأناني الذي سعى وراء مصلحته كما تخلى عن مبادئه. وهي إضافة أثْرت الفيلم دون أن تغير موضوعه الرئيس. وهذا أيضا مبرر من الناحية الفنية، حيث يقول علي الزرقاوي في رؤيته للرواية: "أهم ما لاحظته من إشكالات الرواية الأصلية أن شخصياتها لا تلتحم التحاماً دراميا. فنحن نراهم معاً في البداية ثم يفترقون، كل منهم في طريقه، دون أن يؤثر أحدهم في الآخر [....] والفيلم لا يمكن أن

ينقل من شخصية إلى أخرى فيسجل لنا تطوراتها، وكأنه عمل تسجيلي محض. ومن ثم كان لا بد من تقابل الشخصيات وتبادل التأثر والتأثير بها"[1].

قلنا إن سيناريو الفيلم حذف الخط السردي "تحية"_"محجوب"، وهو حذف لم يؤثر على الأحداث لأنه خط أحادي لا يشترك فيه طرف ثالث. وأغلب الظن هذا الخط السردي جاء للكشف عن جوانب لعلها مهمة في شخصية "محجوب". من الواضح أن شخصيات: "إحسان، و"علي طه" التي تقابل محجوب، و"سالم الإخشيدي" كلها تشابهت معه وعملت على إثرائه والكشف عنه، إلا أن الفلسفة التي كان يؤمن بها، والأفكار الشاذة التي كان يعتنقها _وهي مختصرة عنده في كلمة "طظ"_ كان من الصعوبة أن تظهرها شخصية أخرى، لأنها فلسفة خاصة بـ"محجوب عبد الدايم"، وربما لو أظهرت بشخصية أخرى لم تحدث التأثير المطلوب، وربما لم يكن للشخصية هذا الرسم الدقيق. هذه الفلسفة والرؤى الخاصة بمحجوب تنجزها الرواية من خلال السارد الذي يعبر عما في داخل الشخصية. في الفيلم لا يغفل السينارست والمخرج هذا الجانب لأنه يحضر بصورة مونولوج (monologue)، وقد وردت هذه التقنية في تسعة عشر مشهداً. يرى سعد صالح أن هذه التقنية تعد خطأً فنيا في السينما لأن المفردة الأساسية فيها هي الصورة، وهي التي يجب أن تكون المدخل إلى معرفة المشاعر وأفكار الشخصية، إلا أن استخدام المونولوج _بحسب صالح_ في فيلم القاهرة ٣٠ كان متميزا وناجحا للغاية[2]. ويبدو هذا التوظيف مبررا من وجهة نظر مخرج الفيلم صلاح أبو سيف الذي يقول: "قبل كل شيء يجب أن معرفة أن المونولوج هنا نابع أساسا من

---

[1] هاشم النحاس: **يوميات فيلم القاهرة ٣٠**، ص ٣٧.

[2] انظر: سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ص٦٠٧.

الرواية الأصلية وطريقة نجيب محفوظ في رسم شخصية محجوب عبد الدايم"[1]. فهل يعني هذا أنه إذا ما حُذفت هذه التقنية فإنه ستُحذف معها جوانب مهمة من الشخصية المحورية في الحكاية، وهي شخصية غنية بالدلالات.

أخيرا، فقد حاول الفيلم أن يبسط رؤيته على الرواية وأن يشكل رؤية ما تتناسب مع السينما وتقنياتها واشتراطاتها إلى جانب حمله وعيا فكريا وفلسفيا كما طرحته الرواية، وربما طور الفيلم هذا الوعي بحيث حمل جانبا موازيا لما في الرواية، أهمه خلق التقابل بين شخصيتي "محجوب عبد الدايم" و"علي طه" الذي أسس لبنية صراعية قد تكون السينما أكثر حاجة لها من الرواية، مما أدى أيضا لإثراء المحتوى الفكري. فكان التقابل بين الشخصيتين حلا لمشكلة واجهت علي الزرقاني، يقول: "إن القصة تفتقر إلى شخصية محبوبة يشاركها الجمهور أفكارها ويتمثل قضيتها"[2].

وربما تمثل ذلك التقابل في النهاية المغايرة والمختلفة عن الرواية حيث أقيل فيها الوزير ونقل محجوب إلى مكان آخر، في حين ينتهي الفيلم بالإيحاء بموت محجوب الضمني، يؤكده ذلك حديث الأب في آخر مشهد له، وفي المقابل يبقى "علي طه" على قيد الحياة رغم إطلاق النار عليه، لأنه يدافع عن المبادئ التي يعتنقها فنراه يوزع المنشورات السياسية.

ب. فيلم اللص والكلاب: تغير الإيقاع وفقدان ملامح الشخصية

---

[1] هاشم النحاس: **يوميات فيلم القاهرة ٣٠**، ص ٢٧.

[2] هاشم النحاس: **يوميات فيلم القاهرة ٣٠**، ص ٢٧.

عرض فيلم اللص والكلاب عام ١٩٦٢[١]. أي بعد سنة من صدور الرواية التي اقتبس منها الفيلم المعنون أيضا: رواية "اللص والكلاب"[٢]. وربما يشير هذا التقارب الزمني إلى القابلية السينمائية لهذه الرواية. وقد قلنا في فصل سابق إن هذه الرواية قد قاربت شكل السيناريو. لكن الملاحظ أن الفيلم قد أفقد من الرواية إيقاعها الخاص، كما تلاشت فيه جوانب كثيرة من ملامح الشخصية المحورية ("سعيد مهران").

تبدأ الرواية بخروج "سعيد مهران" من السجن. ومن خلال صوت السارد الذي يتغير إلى المخاطب بالمونولوج _وهو أيضا يحمل بعداً ايقاعيا_ نعرف ونشعر بالأزمة التي يعيشها "سعيد" من حيث خيانة "نبوية" (زوجته السابقة) وصديقة "عليش سدرة". إذن، فالرواية منذ بدايتها تعلن لحظة توتر درامي(Tention Dramatic) [٣]، وهو أمر افتقده الفيلم الذي عمل على إعادة ترتيب السرد، إذ تبدأ الأحداث فيه بمشهد يضم "سعيد مهران" (شكري سرحان) وصديقه "عليش"(زين العشماوي)، ثم ذهابهما للسرقة، ثم وشاية هذا الأخير، ثم دخول "سعيد" السجن، ثم خروجه منه. وقد استغرقت هذه الأحداث حوالي ثلاثين دقيقة من زمن الفيلم البالغ ١٢٠ ق، أي حوالي ربع الزمن الكلي. فهل خشي المخرج وكاتب السيناريو(كمال الشيخ وصبري عزت) أن يوظفا تقنية الاسترجاع (flash back)؟ لا أظن ذلك لأن هذه التقنية يتم توظيفها و"سعيد" في السجن في ثلاثة مشاهد متتالية: مشهد تعرفه على "نبوية" (سلوى محمود)، ومشهد تعرفه على رؤوف علوان (كمال الشناوي) حيث يبرر

[١] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

[٢] **اللص والكلاب**: ٤/ ٧.

[٣] التوتر الدرامي يعني: "اللحظة التي تبلغ الحدة الانفعالية ذروتها". انظر: ابراهيم حمادة: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، ص١١٩.

له سرقة الساعة من أحد الطلبة، ومشهد "سعيد" و"نبوية" وقد أنجبت له "سناء". لا يخشى السيناريست والمخرج _وهو مشارك أيضا في كتابة السيناريو_ من استخدام هذه التقنية. حتى هذه المشاهد المسترجعة لا يقدمها كما هي في الترتيب الروائي، فهي تأتي في منتصف الرواية في الفصلين العاشر والحادي عشر بعد ثلاثة أحداث قام بها "سعيد مهران" : محاولة سرقة فيلا رؤوف علوان، وسرقة السيارة، وإطلاق النار على "عليش" ليكتشف أنه شخص آخر. وهي أحداث من الوجهة الدرامية وقفت ضد "سعيد". ثم عندما يذهب إلى شقة "نور" ليلاً ويبقى وحيداً، تأتي هذه المشاهد المسترجعة متناسبة مع الحالة الشعورية النفسية التي تعيشها هذه الشخصية، ولتعلن أيضا عن كشف متأخر للإحداث _مقارنة بالفيلم_ يسد فجوة في المعلومات التي قدمها السارد بداية. وطبيعي بعد ذلك أن يختلف إيقاع الفيلم عن إيقاع الرواية، بحيث أبطأ كل ماسبق من البعد الإيقاعي للفيلم.

يضاف إلى ذلك ما قلنا سابقا بأن الفيلم أعاد ترتيب الأحداث، وهو ما أحدث تغيرا في بنية الحكاية الزمنية. فالرواية تبدأ من خروج "سعيد" من السجن وتنتهي _على نحو تأويلي_ بموته في القرافة، وهي بضعة أيام قليلة لا تتجاوز العشرة. أما الفيلم فيبدأ من دخول "سعيد" السجن مدة ثم خروجه ثم موته. لذا كان الإيقاع هنا بطيئاً، لأن الفيلم يغطي فترة زمنية تمتد لسنوات. صحيح أن فترة السجن هذه وما قبلها قد تكون مهمة في الفيلم لأنها تمهد للأحدث: معلومات عن "نبوية" و"رؤوف"، ومولد "سناء"، ولكن كان من الممكن تجاوزها لأنها ستتوضح لاحقا، إلا أنها بحضورها فككت التكثيف الزمني الذي حددته الرواية.

وعموما فالرواية تنطوي على البعد الإيقاعي السريع والمتغير _أيضا_ بالتناوب الذي فرضته بين البنية الزمنية: الليل والنهار، والبنية المكانية: الداخل والخارج. في حين نرى في الفيلم مشاهد ليلية تتوالى في شقة نور، مما يوحي بإيقاع رتيب.

يضاف إلى ذلك بنية الرواية في بُعدها اللغوي. من ذلك الأبعاد التقابلية أو الإيحائية أو المفارقات التي انطوت عليها أسماء الشخصيات: "سعيد مهران"، "رؤوف علوان"، "سناء"، "نور" (التي كان سعيد يجبئها ليلا). أو أحداث هروبه من الموت إلى القرافة (الموت)، حتى هذا الأخير غيّره الفيلم ليجعل "سعيد" (شكري سرحان) يواجه مصيره في القلعة. ولكن المفارقة الأهم التي لم يجسدها الفيلم بشكل واضح ومحدد هي شخصية "سعيد مهران"، وهو ما أفقد ملامح من هذه الشخصية.

يجسد الممثل شكري سرحان دور شخصية "سعيد مهران" في الرواية. لكن هذا التجسيد لم ينطو على التكثيف والغنى الدلالي الذي اتسمت به الشخصية. وعموما فإن "سعيد مهران"/الرواية شخصية تعيش حالة من التناقض وهو ما توضحه الشخصيات الفرعية أو الثانوية: "الشيخ الجنيدي"، "رووف علوان"، "نور". إلا أن الفيلم لم يعمل على إقامة هذه الدلالات من خلال تفعيل دور هذه الشخصيات مع "سعيد". ولئن أجاد الفيلم تصوير العلاقة بين سعيد مهران (شكري سرحان) وروؤف علوان (كمال الشناوي) وهما شخصيتان متشابهتان فالأول لص في نظر الجميع، أما الثاني فهو لص متخف بالقانون، إلا أنه لم ينجح في توضيح العلاقة بين "سعيد" و"الشيخ الجنيدي"، وهي علاقة أساسها التقابل. ففي الرواية يمثل الأول الحرمان، والفقد والضياع، والوحدة، والإحساس بالمطاردة، في حين يمثل

الثاني الراحة والطمأنينة والإيمان والسعادة. وهي المعاني التي كان ينشدها "سعيد" بفرض منطقه الخاص، فاعتقد أنها تأتي بطريق الانتقام من أعدائه الذين غدروا به: "نبوية" و"عليش" و"رؤوف". إذن فشخصية سعيد تتوزع بين ضدين: رؤوف والجنيدي، بين العالم المادي والعالم الروحي. إن الجمع للأضداد في الفيلم غير واضح، بل طغى جانب الانتقام على الشخصية، وهو هاجسها الأول والأخير منذ بداية الفيلم حتى النهاية. بينما غاب التفاعل في المشاهد التي جمعت سعيد مهران (شكري سرحان) بالشيخ الجنيدي.

أما العلاقة بين "سعيد" و"نور" فقد أفقد الفيلم من شخصية "سعيد" جانبا هاما من بعدها العاطفي. وسعيد مهران/الرواية يجسد ذلك التناقض بين تظاهره بالحب لـ"نور" وبين الحاجة إليها لأنها ملاذه الوحيد. أما "نور" فكانت تحبه رغم معرفتها أنه لا يحبها وأنه بحاجة إليها ولخدماتها فقط. وشخصية "نور" الغنية بأبعادها الدلالية في الرواية نرى أن الممثلة (شادية)قد جسدته بفنية عالية وبشكل يتوازى مع الرواية. يظهر ذلك في حوار بينهما تبدأه نور: "وعلى أي حال هي امرأة [تقصد زوجته نبوية] لا تستحقك! صدقتِ. ولا أي امرأة. لكنها مفعمة حيوية وأنت تترنحين فوق الهاوية. نفخة واحدة ثم تنطفئين. ومالك في قلبي سوى الرثاء. وقال: لا يجوز أن يشعر بي أحد! فقالت ضاحكة وكأنها وثقت من امتلاكه إلى الأبد: أحطك في عيني وأكحل عليك! [....] فقامت وهي تقول: سأعد لك مائدة، عندي طعام وشراب، أتذكر كم كنت جافا معي في الماضي؟ لم يكن عندي وقت للحب [قال

سعيد]. فلحظته بعتاب وهي تقول: وهل يوجد ما هو أهم منه؟ وكنت أقول لنفسي لعل قلبه حجر، ومع ذلك فلم يحزن على سجنك كما حزنت"[1].

إذن، من الملاحظ أن الفيلم قد فقد بعض ملامح شخصية "سعيد مهران" التي حملت دلالات غنية تمثلت في جمعها بين المتناقضات. فالعلاقة بينها وبين شخصيتي "الجنيدي" و"نور" لم تظهر في الفيلم بالمستوى نفسه الذي حملته الرواية. كما لم يقم الفيلم _مثلاً_ بإضافة شخصية تقوم العلاقة بينها وبين "سعيد" على الإفضاء، وذلك لإيضاح ما بداخلها الذي أظهرته الرواية بالمونولوج. أو أن تقوم بتغيير شخصية "نور" لتقوم بذات الدور، لأن توضيح الجانب الآخر من شخصية سعيد/الجنيدي في بالغ الأهمية من الناحية الدرامية.

ج. فيلم السمان والخريف: التوازي مع الرواية

قلنا في فصل سابق إن رواية السمان والخريف[2] ١٩٦٢ التي أقتبس منها الفيلم[3] بالعنوان ذاته تقوم على العرض في غالبية مقاطعها باستثناء تعبير السارد عن العالم الداخلي لشخصية "عيسى" وهي الشخصية المحورية، وأيضا موضوع الحرب (العدوان على مصر بعد تأميم قناة السويس). الذي تولى به السارد.

---

[1] **اللص والكلاب**: ص١/ ٥٠.

[2] انظر: **السمان والخريف**: ٤/ ٨٨.

[3] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

تحاول الرواية أن تبين حالة الضياع والتشتت التي عاشتها فئة من الشعب بعد قيام الثورة، هذه الفئة التي كان لها نضالاتها وتضحياتها للوطن. وينبني ذلك على شخصية "عيسى" الذي كان يسعى للنضال ثم فقد كل شيء بعد الثورة، فجرى محاكمته وتحويله إلى المعاش. حتى خطيبته "سلوى" فقدها. يخلق ذلك أزمة عند "عيسى" فيتردد في الاندماج في الحياة الجديدة، ويعيش حالة من الصراع لكنه صراع يبقى داخله وإن برزت بعض جوانبه بينه وبين ابن عمه "حسن" وهو ابن الثورة والمنتفع منها.

قام الفيلم بتطوير الصراع من داخلي في كليته كما في الرواية إلى داخلي وخارجي، وإن هذا التطوير قد أضاف على السرد قدرا من الحيوية والتشويق، حين عمق التقابل بين "عيسى" (محمود مرسي) و"حسن" (عبدالله غيث)، فجاء مثلا بحدثين متزامنين متقابلين حدث "عيسى" مع وريري (نادية لطفي) وحدث "حسن" مع سلوى (ليلى شعير). كما عمق الفيلم وأضاف تقابلات بين عيسى صاحب الكافتيريا من جهة، وبين عيسى والمناضل(عادل أدهم) من جهة أخرى. يضع كاتب السيناريو (أحمد عباس صالح) يده على موضوع الفيلم ويطوره بمشاهد إضافية، كما يعمق مفهوم الصراع بإخراج ما بداخل شخصية "عيسى"/الرواية، ما دام الفيلم يقوم أساساً على الصورة، مما جعل الفيلم يتوازي مع نص الرواية.

لا يبدأ الفيلم بما بدأت به الرواية، إنما يقدم مشاهد قليلة توضح حال "عيسى" والمنصب الذي كان يشغله وتلقيه الرشاوى، وماضيه النضالي عند مقابلته الفدائيين، وهي مشاهد تمهيدية قبل بداية انقلاب الأحداث بحدث استقالة الوزارة، وهو أيضا الحدث الذي بدأت به

الرواية حين ينزل "عيسى" من القطار ليرى القاهرة تحترق. وبداية الرواية أكثر درامية من الفيلم إلا أن الفيلم قدم مشهداً دراميا كهذه البداية عن طريق تقنيتي الصوت والخدع السينمائية فأظهرت حالة الهول والجزع بكثافة كما تم تصويره في الرواية.

إن مثل تلك الإضافات التي يقدمها السيناريست تضيف إلى أحداث الرواية بعدا دراميا جديدا لم تكن الرواية لتصوره، منها اشتراك "عيسى" عند قيام الحرب مع الفدائيين، وهي إضافة من الفيلم لم تبتعد به عن موضوع الرواية، فهو النضالي من قبل المحب لوطنه، إلا أنه خسر كثيراً بسبب الثورة التي هي أيضا قادت الحرب. إن الفيلم يعمل على استثمار موضوع الحرب بشكل يجعل منه خطاً أساسيا في حبكة قصة الفيلم، أما في الرواية فإن موضوع الحرب كان معترضاً على الأحداث، حيث اكتفى السارد بإيراد أخبار الحرب. ومن تلك الإضافات التي يقدمها السيناريست المشاهد التمهيدية لبعض الأحداث فيها. منها المشهد الأخير الذي ظهرت فيه شخصية المناضل (عادل أدهم) وهي الشخصية التي نظهر في آخر الرواية فجأة، وهو أمر مقبول روائياً. أما في الفيلم فهي تظهر منذ بداية الفيلم ثم مرة أخرى ثم آخر الفيلم. أيضا عمل الفيلم على التمهيد لحدث زواج "ريري"، وهو الحدث الذي ظهر في نهاية الرواية فجأة وهي متزوجة ومعها طفلة، أما الفيلم فقدم معلومات ومشاهد تبين رغبة صاحب الكافيتيريا بالزواج منها.

أخيرا ربما من الضروري الوقوف عند النهاية في كل من الرواية والفيلم. أما الرواية فإنها توحي باندماج "عيسى" في الحياة الجديدة، كما لم تتبين مصير علاقته مع "ريري" وابنته "نعمات". يقوم الفيلم بتأويل نهاية الرواية (ما دام أن الدلالة في السينما تقدَّم بوضوح

لأنها مبنية على الصورة)، حيث ينتهي الفيلم باندماج "عيسى" (محمود مرسي) في الحياة، ورجوع "ريري" (نادية لطفي) مع ابنته "نعمات" إليه. وقد عمل الفيلم على تبرير هذا المصير، فهو يقدمه في مشاهد عدة وهو يشارك في الحرب والنضال. أما رجوع "ريري" فإن الفيلم يركّز بداية على إظهار حبها له، وأن علاقتها به _بالرغم من كونها فتاة ليل_ لم تكن عابرة، إنما هي حب من طرفها تجاهه.

د. فيلما "الطريق" و"وصمة عار": بين نقل الرواية وإيجاد النظير

ربما تعد رواية "الطريق" من أكثر أعمال نجيب محفوظ قابلية للاقتباس السينمائي. فهي تقدم الأحداث بطريقة العرض، وتؤسس لفضاء لروائي بشكل دقيق، كما تفصل الحدث بجزئياته البسيطة. وهي تقوم أساساً على الصراع في رحلة البحث التي يقوم بها "صابر" عن والده. ثم ارتكابه جريمة قتل، والرواية عموما تتمتع بقدر ظاهر من التشويق. ولكل تلك الأسباب مجتمعة _التي اضفت عليها أبعادا سينمائية واضحة_ نرى السينمائيون يلجأون إليها مرتين (ومثلها رواية اللص والكلاب). المرة الأولى في في السنة نفسها التي صدرت فيها الرواية ١٩٦٤ حين عرض فيلم "الطريق"[١]. والمرة الثانية بعد أكثر من عشرين عاما من صدورها حين عرض فيلم "وصمة عار" ١٩٨٦.

---

[١] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

فيلم الطريق ١٩٦٣، الذي كتب السيناريو له السيناريست حسين حلمي المهندس وأخرجه حسام الدين مصطفى، يكاد يكون صورة أمينة عن أحداث الرواية، ليست الأحداث المركزية فقط إنما الأحداث الفرعية أيضا: تعرف "صابر" على "كريمة" دخول أمه وخروجها من السجن وموتها، عثوره على الفندق صدفة في القاهرة، رؤية كريمة في الفندق، مقابلتها على الدرج، ثم مقابلة علي سريقوس، خروج "كريمة" إلى بيت أمها، بحث صابر عن اسم والده في دليل الهاتف، ثم صابر في الجريدة، تعرفه على إلهام، مقابلته لها في المطعم ....إلخ. حتى الشخصيات يعيد الفيلم إنتاجها كما هي وبأسمائها، وإن كانت الدلالة التي تحملها أسماء الشخصيات في الرواية (ذات المضمون الفلسفي) أوسع منها في الفيلم، أو بتعبير آخر أحوج من الفيلم، لأن مادة الرواية هي اللغة التي تكتسب فيها المفردة أهمية لا يمكن تجاوزها. فشخصية "صابر" تقوم على المفارقة بين اسمها وحقيقتها من حيث انعدام الصبر، وأما شخصيتا "كريمة" و"إلهام" فاسمهما يوحي بالمطابقة، "كريمة" بجسدها تعطي اللذة لـ"صابر"، و"إلهام" التي تلهم روحه.

إذن، تتوافق أحداث الفيلم مع الرواية بشكل ربما يصل حد التطابق، ومع هذا نرى السيناريست (حسين حلمي المهندس) يعمد إلى تغيير بداية الفيلم ونهايته. أما النهاية فإنه حاول أن يقدم مشهدا أكثر درامية من الرواية التي انتهت بحوار طويل جدا بين "صابر" والمحامي، وهو حوار هام في الرواية إذ يكشف عن أبعاد فكرية في شخصية "صابر" الذي ما زال متعلقا بالبحث عن أبيه/الانتماء، فأضاف هروب "صابر" (رشدي أباظة) ثم إمساك الشرطة به. وأما البداية فإنه السيناريست عمد إلى تغييرها أيضا وذلك بتقديم حدث "صابر"

مع "كريمة". وربما جاء ذلك تمهيدا لشخصية "كريمة" (شادية) التي ستظهر لاحقاً في الفندق، في حين قدمته الرواية بصورة محكية وتذكر الشخصيتين بعضهما. كما غير في البداية باحداث تبين دخول أم صابر السجن ثم خروجها ثم موتها، وربما عمد إلى ذلك تخلصا من تقنية الاسترجاع التي قدمتها الرواية. والاعتقاد الخاص أنه إن كان المهندس قد قدم مشهداً دراميا في النهاية _ربما_ أكثر من الرواية، إلا أنه أهمل مشهدا في غاية التوتر الدرامي، وهو مشهد دفن "بسيمة عمران" والدة "صابر". ومع هذا نرى مصطفى محرم يضع قلمه على هذا المشهد ويجده بداية جيدة لفيلم.

بتحليل فيلم "وصمة عار" ١٩٨٦ الذي كتب له السيناريو مصطفى محرم وأخرجه أشرف فهمي، نرى نصا فيلميا يوازي النص الروائي (بعيدا عن المضمون الفكري لأنه ليس من أهداف السينما أن تقدم المحتوى بالتكثيف الذي تقدمه الرواية، فهي فن جماهيري) لا ينقل منه سوى الفكرة العامة: البحث وتحولات الشخصية المحورية، فيبدع حكاية فيلمية موازية للحكاية الروائية، لا تنقل عنها ولا تتقاطع معها، كما لها قوانينها وأسسها ودنياميكيتها التي تحركها وتدفعها إلى الأمام بصورة منطقية ومقنعة، وإن لم تظهر بعض ملامح شخصية "صابر"/ الرواية في الفيلم، وهو مبرر لكونها تتحرك ضمن حبكة منطقية لها قانونها الخاص المختلف والبعيد عن حبكة الرواية. إن ما فعله مصطفى محرم هو أنه وضع يده على نقاط القوة في الرواية من الوجهة السينمائية. وأولها المشهد الأول الذي استطاع به أن يبدأ فيلما يأخذ باهتمام المتلقي/المشاهد منذ اللحظات الأولى.

لئن كان تأسيس الرواية على هذا الحدث ثم مجيء الأحداث المسترجعة (دخول وخروج "بسمة" من السجن وموتها)، ثم قيام فيلم "الطريق" بنقل هذا الحدث بتغييرات أبعدته عن الوجهة الدرامي الفاعلة، إلا أن فيلم "وصمة عار" أسس لمشهد أقوى دراميا من السابقين، لأنه عزز هذا الحدث كما عمل على تكثيفه بتوظيف تقنية التزامن بين الحدثين في المشاهد الثمانية الأولى. فالمشاهد ١، ٣، ٦، ٨، تعرض حدث موت أم "مختار"، بينما المشاهد ٢، ٤، ٥، ٧، تعرض الأحداث الأخرى بتقنية الاسترجاع، ولا شيء كحدث الموت يجعل الإنسان يتذكر الماضي.

إذن، منذ بداية الفيلم نلحظ أنه يؤسس لسرد سينمائي مختلف، وربما يغاير السرد الروائي. إذ لم تتكرر الأحداث بعينها وبترتيبها فقط إنما غير من طريقة تعرفه على "إلهام" و"كريمة". فـ"إلهام" الفيلم (يسرا) يتعرف عليها "مختار" (نور الشريف) في القطار، ويتضح هنا أنها تعمل في مجال الإعلان. وأما "كريمة" (شهيرة) فليس هناك من علاقة بينه وبينها سابقة، إنما هي الصدفة التي ساقته إليها، والظروف التي قادته إلى الاشتراك معها في جريمة القتل، بعد أن أوقعت به. وربما جنب هذا التغير المتمثل في طريقة تعرف "صابر" على "كريمة" من مشاهد إضافية تقحم في البداية كما بُدئ فيلم "الطريق".

لكن التغيير الأهم الذي قام به مصطفى محرم على الحبكة أنه أضاف شخصية جديدة لم تكن موجودة في الرواية هي شخصية "فرج" (يوسف شعبان). هذه الشخصية أخذت دوراً محوريا في الحبكة فشكلت حلقة وصل بين الشخصيات المشتركة في الجريمة: "مختار" (نور الشريف) وكريمة (شهيرة) والعم خليل زوجها. قد تكون مرجعية هذه الشخصية عند

مصطفى محرم هي شخصية الزوج السابق لـ"كريمة"/الرواية الذي لا يظهر في الأحداث بشكل مباشر إنما يتم ذكره للكشف عن القاتل "صابر"، وهي لعبة دبرها الشرطة مع "محمد الساوي" فقالوا إن "كريمة اشتركت مع زوجها السابق لقتل العم خليل.

ومع أن دور هذه الشخصية يبدو محددا في الرواية إلا أنها اتخذت فاعلية أساسية في الفيلم وذلك في كشف ومساعدة الشخصيات. من ذلك إظهار ضعف "عم خليل" الجنسي من خلال تزويده بالحبوب والحقن المقوية، كما يعمل كمساعد للإيقاع بـ"مختار" وإيصاله للحالة التي اضطرته ليقتل، فيأخذه للعب القمار ويخسر ما بقى معه من النقود. لكن الدور المركزي الذي لعبته هذه الشخصية _وهو دور يخرج عن توقعات المتلقي_ هو اشتراكها في الجريمة، فـ"فرج" هو المدبر مع "كريمة" لجريمة القتل. ولا ينكشف هذا إلا في المشاهد الأخيرة. ولا يكتف المتلقي بهذه المعلومة المفاجأة إنما تتم مفاجأته مرة ثانية عندما يقوم "فرج" بقتل "كريمة" والاتصال بالشرطة ليُتهم "مختار" الذي كان في طريقة إليها. ومن هنا يتبين الدور الذي قدمه "فرج" (يوسف شعبان) في حبكة الحكاية في الفيلم، بل هي الشخصية الرئيسة فيها. إن هذه الشخصية هو تطوير أو معنى آخر لشخصية زوج "كريمة" السابق في الرواية التي توحي بتخطيط كريمة وزوجها للجريمة وخداعهما لـ"صابر". وهو مالم تصرح به الرواية، لأن ذلك كان مجرد هواجس وشكوك تدور في عقل "صابر".

هـ. فيلم "الشريدة": الاستيحاء وفقدان النص

الحكايتان في فيلم "الشريدة"[1]. وقصة "الشريدة"[2] بعيدتان عن بعضهما كثيرا. فالحكاية في القصة تقوم على شخصيتين رئيسيتين هما "زينب" و "حسونة". "زينب" الغنية المتزوجة من ضابط سكير، تهرب منه في ليلة ما عندما دخل عليها زوجها ومعه فتاة ليل إلى جارتهم لتتعرف على "حسونة" الذي يحبها لكنها تعود لزوجها وترحل. يتخرج "حسونة" ويتوظف وينقل إلى أسيوط، وهناك يلتقي بها مرة أخرى، وتتطور العلاقة بينهما سريعا، فتخبره عن سبب هروبها والتجائها إليهم تلك الليلة، ومما حصل لها في الفترة السابقة، حيث تعيش الآن حرة تفعل ما تريد لكن زوجها لا يطلقها لأنه يحتاج إلى نقودها، بعد هذا يتخلى "حسونة" عنها.

أما حكاية الفيلم فتبدأ بالعلاقة المتوترة بين "فتحي" المقاول (محمود ياسين) وليلى المحامية (نجلاء فتحي). تعمل ليلى على إسقاط الجنين، فتزداد العلاقة سوءا. يشهدان حفل زواج، ويظهر هنا عدم احترامه للعلاقة الزوجية ولزوجته فتحاول ضربه في الحفلة فيغضب لذلك. تعود "ليلى" وحدها إلى البيت. وبينما هي تهم بالنوم إذ يدخل عليها "فتحي" بصحبة سوسن فتاة الليل (نبيلة عبيد). تخرج ليلى غاضبة إلى بيت عمها وأثناء الطريق تسترجع (Flash Back): تعرفها على فتحي عندما كانت فقيرة وحيدة في بيت عمها. تلحق ليلى بفتحي وسوسن لمعرفة سبب تعلقه بها. في ذلك الوقت كانت ليلى ترافع في المحكمة عن سهام (إيمان/ ليز سركس)، وهي الفتاة الفقيرة التي قتلت زوجها الغني عندما حاول قتلها. يقيم فتحي مدة عند سوسن التي يجد عندها مالم يجده في زوجته المشغولة دائما

[1] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

[2] **همس الجنون**: الشريدة، ١/ ٢٢.

بعملها. يعود إلى البيت فتطلب ليلى منه الطلاق. يتركها ويذهب إلى الشركة ثم إلى سوسن. تسافر ليلى إلى الاسكندرية لمعرفة المزيد عن سهام وسبب عدم زيارة أهلها لها في السجن، وفي تلك الأثناء يدخل فتحي مكتب ليلى فيسأل "دولت" (انعام سالوسة) عنها. ويظهر هنا يأسه وتعبه واعترافه بخطئه. يقرر "فتحي" ترك البيت والسفر، يذهب للبيت ويأخذ حقيبته لتجده ليلى بلا مبالاة. ثم يتضح لليلى أن سهام قتلت زوجها ليس دفاعا عن نفسها إنما لأنه وجدها تخونه. تذهب ليلى إلى سهام، وفي أثناء عودتها تتذكر ما كان يقوله من حولها عن زوجها، فتراجع نفسها وتقر في نفسها بالخطأ الذي ارتكبته في حقه. في بيت سوسن كان فتحي يتألم بشدة من مرض كان يعاني منه مُهِّد له في البداية. في تلك الأثناء كانت ليلى تعد نفسها لاستقبال فتحي، فسرحت شعرها وارتدت فستانا لأول مرة. وعندما رن الجرس ظنت بأنه زوجها وإذ بورقة الطلاق. بعد قليل تتصل سوسن لتخبرها بمرض زوجها. تذهب إليه وتعترف له بحبها ولكن بعد فوات الأوان، حيث يموت وتبقى هي وحيدة شريدة.

مَن يقرأ القصة ثم يشاهد الفيلم يرى الفرق الكبير من ناحية الموضوع ومن ناحية التقنيات، حيث تتبين العلاقة البعيدة بينهما في الحذف أو الزيادة أو حتى العلاقة المعكوسة. فشخصيات الحكاية الفيلمية كـ"سهام" التي كانت متشابهة في وضعها مع "ليلى"، وشخصية "دولة" السكرتيرة، وشخصية المحامي الذي كان يرافع ضدها في قضية "سهام"، وأيضا شخصية "رفعت" عم "ليلى"، لم ترد في القصة، إنما كان دورها في الفيلم الكشف عن الشخصية الرئيسة "ليلى". هذا من جانب.

أما الجانب الآخر فيتبين في العلاقة المعكوسة ما بين القصة والفيلم في تحديد الشخصيات. فشخصيات القصة الثلاثة: "زينب" وزوجها (الذي لا يظهر في الأحداث) و"حسونة" تقابل في الفيلم "فتحي" و"ليلى" و"سوسن". لكن أدوار الشخصيات في الحكايتين متباينة تماما ولا تتفق مع بعضها، بل هي علاقة معكوسة. إن "زينب"/القصة الغنية المتزوجة التي تلجأ إلى "حسونة" لسد النقص العاطفي والجنسي في زوجها الذي لا يطلقها لأنه بحاجة إلى نقودها، تتقابل في الفيلم "فتحي" الغني المتزوج الذي إلى "سوسن" لسد النقص العاطفي والجنسي في زوجته "ليلى"، ولا يطلقها لأنه يحبها. كما أن شخصية فتحي قد جمعت من كل شخصيات القصة: من الزوج سكره وعربدته إقامة علاقة مع امرأة أخرى، ومن خلا هذه السمات يتشابه الفيلم مع القصة في حدث واحد هو دخول "فتحي" على "ليلى" بصحبة "سوسن"، بينما كان دخول الزوج امراة اخرى على "زينب". ومن شخصي "زينب" الغنى، وعدم قدرته على التخلص من الآخر (الزوج/الزوجة). ومن شخصية "حسونة" الحب: حب حسونة لزينب، وحب فتحي لليلى.

يجدر بنا أن نتساءل بعدما تقدم، كيف قامت العلاقة بين قصة الشريدة وفيلم الشريدة على هذا الشكل؟ ونقول أن القصة كما هي قصة بسيطة من غير الملائم أن تكون فيلما دون زيادة او تطوير أو حذف. ولهذا ربما أن كاتب سيناريو قد عمل على استلهام القصة، أو فهم مغلوط ومقصود _على حد تعبير هارولد بلوم_ لإنتاج عمل فني آخر كان للأصل فيه دور الملهم لا الأساس الواضح الذي ينطلق منه. وربما كان الشكل النهائي للحكاية الفيلمية بهذه الصورة سببه اشتراك العديد من الكتاب في كتابة السيناريو إلى جانب أحمد

صالح. حيث يقرر السيناريست مصطفى محرم أن مخرج الفيلم أشرف فهمي قد اشترك في كتابة السيناريو، كما استعان بالناقد السينمائي فتحي فرج. ويقول بأنه لعله استعان أيضا ببشير الديك وببهجت عمر. كما يصرح مصطفى محرم نفسه بانه قد لأعاد بعض المشاهد عندما كان يزور أشرف فهمي أثناء تصوير الفيلم، وفي النهاية كما يقول نسب كل هذا الجهد لأحمد صالح.

و. فيلم "الحب فوق هضبة الهرم": معادلات سينمائية للمحكي

قصة "الحب فوق هضبة الهرم" ١٩٧٩[١] التي حملت عنوان المجموعة القصصية تحكي عن حياة شاب ("علي عبد الستار") الذي يعاني من مشاكل أهمها الفقر، كما يشكل الجنس محور حياته لكنه يريد حياة شرعية في إطار الزواج. وهو خريج حقوق ويعمل في شركة ا د س الحكومية رغم أن لا عمل حقيقي له، حيث الموظفون زائدون عن الحاجة. وهومشغول بالجنس والتخيلات الجنسية. يتسلل كل يوم إلى الشارع فيتسكع ويتابع النساء والناس. وبينما كان يتابع امرأة كادت أن تدهسه سيارة. يقابل صديقه فيبوح له بمشكلته ورغبته في الزواج، لكن صديقه يقترح عليه أن يحل مشكلته بعلاقات أخرى لا تكلف مثل الزواج. يعيش علي في أسرة فقيرة فالأب سيحال إلى المعاش، كما يعيش معه أمه وأختيه نهى ومنى. يدور حوار بين علي وأبيه حول الأسعار التي في ازدياد وحول الزواج. وكان علي يفكر بالهجرة التي ستحل مشاكله كلها. في المقهى يرى الصحفي "عاطف هلال" فيجلس

[١] **الحب فوق هضبة الهرم**: الحب فوق هضبة الهرم، ٨/ ١١٣.

معه ليخبره بأن لديه أزمة جنسية وأنه بحاجة إلى حل. في الشركة يتعرف على موظفة جديدة (رجاء محمد) خريجة التاريخ. زادت علاقته بها فأحبها. دعاها مرة للتسكع ودار حوار بينهما حول الزواج، وعلم أن رجاء كانت قد فسخت خطوبتها لعدم توفير خطيبها المسكن والنهر. تعلق علي برجاء أكثر لكنه فيما بعد صار يتجنبها فينصرف مبكرا لأنه لا يستطيع أن يملك مسكنا ولا مهرا. في تلك الأثناء تقدم أحمد عبد المقصود (السباك) لطلب يد نهى أخته التي تدرس الثانوية، تختلف العائلة حول قرار الزواج لأن السباك ليس من مقامهم فهم من طبقة الموظفين ولكن الحقيقة أن طبقة العمال هي الأغنى لذا يوافقون. في الشركة وجد رجاء ثم خرجا فيصارحها بالحب ويقترح عليها أن يخطبها، فهو يحبها ولا بد من خطوة جنونية للقاء عالم مجنون. خاض كلاهما معارك عائلية، لكنه بجرأته ذهب لخطبتها وتمت الخطوبة. يصرح علي لأخته مها بمشكلة توفير المهر والأثاث. وكان علي كلما ذهب لزيارة رجاء تذكره أمها بالشقة والمهر بينما هو يتابع الصف للهجرة. عرف زولاؤه بالخطبة فانهالت عليهم التهاني وأحس علي بتضخم المسؤولية. مرت أسابيع وشهور. ومرة اقترح على أم رجاء أن يجهزوا هم المسكن ويعتبرونه دينا عليهم فلاقى اقتراحه غضبا. رجعت الكآبة إلى علي، وفي اللقاء طلب من رجاء أن ينفصلا. ثم طلب من وكيل الإارة أن ينقل إلى إدارة أخرى. وفي المقهى وجد الصحفي عاطف هلال فتظاهر بأنه وجد حلا لمشكلته ثم تشاجر معه فهو من المنافقين الذين يكتبون فقط كما يريدون. وجد رجاء صدفة في مكانهما المعهود فقررا الزواج. ثم ذهب إلى فندق ليقضيا رغبتهما الجنسية. وصارا يترددان بحسب الميزانية، كما تعلقا بالهجرة أكثر. بينما صارت رجاء تضجر من الفندق.

دعي علي لمقابلة المدير العام يسأله عن سبب تردده على ندق مشبوه فاضطر إلى إعلان زواجهما. لاقى الخبر رد فعل أهل علي وأهل رجاء. ذهبا إلى هضبة الهرم، وجدهما شرطي فأعطاه علي جنيه وقال: "إنها ظروف استثنائية لعينة ولسوف نضحك عليها من القريب"[1].

تقوم القصة عموما على الحكي، فالسارد يروي بضمير المتكلم الأحداث التي تتجز من منظوره هو. وهو يراوح بين الحكي بإعطاء المعلومات المكثفة عن الحوادث والشخصيات وصفاتها، وعن أحداث ماضية، وبين العرض لأحداث القصة من حين لآخر. يرى كمال رمزي أن قصص نجيب محفوظ ومنها "الحب فوق هضبة الهرم" تبدو أقرب إلى المعالجات السينمائية. حيث تحوي أحداثا كثيرة تتوالى بسرعة، وملاحظات هامة حول الشخصيات، وعلاقات متشابكة دون تفصيلات. كما تحوي قفزات في الزمان وتغيرات في المكان. ويؤكد أنها على مستوى السينما تمثل مادة شديدة الإغراء؛ لأنها تعطي كاتب السيناريو فرصة استكمال خيوط الحكاية، والانطلاق بها إلى آفاق بعيدة[2].

[1] **الحب فوق هضبة الهرم**، الحب فوق هضبة الهرم، ص ٨/ ١٤٨.

[2] انظر: كمال رمزي: **المصادر الروائية في الأفلام المصرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، صص ١١، ١٢.

في مقابل ذلك يرى وليد سيف "أن تعامل السينما مع القصة القصيرة يتيح لكاتب السيناريو دائما الفرصة لمساحة أكبر من الإبداع، حيث إن المادة المتوافرة لديه قليلة الأحداث محدودة وعليه أن يضيف العديد من التفاصيل والشخصيات والمواقف"[1].

لهذا فإن جهود السيناريست مصطفى محرم كانت منصبة على إيجاد معادلات سينمائية للأحداث أو سمات الشخصية أو الأفكار التي عبر عنها السارد في القصة بصيغة محكية. كما انصب جهده على تعميق بعض الشخصيات التي أوردها السارد بصورة مقتضبة. أما المعادلات السينمائية فإن الفيلم يفتتح بأربعة مشاهد تبين أو تمهد للمعاناة الجنسية التي كان يعيشها "علي" (أحمد زكي). ويؤكد هذا أيضا ما جاء في المشهد التاسع: علي وهو يراقب جارتهم من النافذة. فمنذ البداية يضعنا الفيلم أمام المشكلة الجنسية التي يعاني منها علي، في حين ورد ذلك بصورة محكية في بداية القصة. ثم تتكرر بعد ذلك الأحداث التي وردت في القصة والتي توضح مشكلته الجنسية. وربما جاءت هذه العناية بالبداية لأنها الأهم في السينما كما يرى ميخائيل روم (Michal Rome): "على السينما أن تقنعكم منذ اللقطات الأولى بحقيقة ما يجري"[2].

وفيما يتعلق بالمعادلات السينمائية فإن فكرة حجم الموظفين الزائد في الشركة التي يعمل فيها "علي"، وهي تأتي بصورة محكية من السارد في القصة يعبّر عنها مصطفى محرم في

---

[1] وليد سيف: **عالم نجيب محفوظ السينمائي: من الرواية إلى الفيلم،** ص ١٥. ويسوق الدارس الكلام السابق في معرض حديثه عن صعوبق المقارنة أو استحالتها بين الرواية والفيلم. ولكن هذا الاستشهاد مبرر في أن منطلق الدراستين مختلف، كما أن القصة المذكورة على الرغم من محدودية فضائها إلا أننا نجد توسعا في الأحداث والشخصيات.

[2] انظر: ميخائيل روم: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، ص ١٧٦.

الفيلم بداية في مشهد وقوف الموظفين في صف طويل أثناء دخولهم الشركة. كما يبين الفيلم فقر علي باستدانته المال من العامل، فالقصة تخبر أنه فقير، ولهذا كان على الفيلم أن يظهر ذلك بالصورة التي هي المادة الأولى في السينما. وكذلك يخبر السارد في القصة أنه يرفض العلاقات الجنسية المحرمة، فيبرِّر ذلك في الفيلم بإظهار صورة والده المتدين، وهو ما لم توضحه القصة.

أما الشخصيات التي تم تطويرها في الفيلم وكانت قد مرّت عرضا في القصة فهي صديق "علي" والسباك. لكن الفيلم يقدم لنا شخصية "أحمد عبد المقصود" السباك (نجاح الموجي) مقابلا لشخصية "علي" ، وبشكل موسع، وهو ما أوحت به القصة. إلا أن الفيلم عمّق هذه الشخصية ، فأدخلها في أحداث الفيلم منذ بدايته ثم زواجه من أخت "علي" حتى ظلت حاضرة في المشاهد الأخيرة. وأما الشخصية الثانية فهي شخصية الصديق في القصة. حيث عمد الفيلم إلى تطويرها ممثلة بـ"أبو العزم" (أحمد راتب)، ويجعلها أيضا في مقابل شخصية "علي"، من زاوية أخرى. فـ"أبو العزم" حل مشكلتي الفقر والجنس بتعرفه على امرأة عجوز تشتري الشباب مقابل رغباتها. وأما السبّاك فهو غير متعلم، لكنه يملك بيتا ومسكنا كما استطاع الزواج. في حين كان "علي" المتعلم لا يملك مسكنا بل إنه فقير يحتاج لعشرات السنين لتوفير المسكن ونفقات الزواج من مرتبه.

الواقع أن القصة تقدّم هاتين الشخصيتين بصورة مجردة ومقتضبة. ولكن لماذا يلجأ السيناريست إلى تطويرها بحيث يجعل كلا منها بإزاء الشخصية المحورية؟ والراجح كما يرى السينمائيون في أن وضع الشخصية في الحكاية في مقابل شخصيات أخرى تظهر جوانب

هذه الشخصية. وربما من الضروري خلق مثل هذه العلاقات في خطوط الحكاية الفيلمية كي تضفي مزيدا من الحيوية على كل سمة من سماتها[1].

٢. أفلام كتبها نجيب محفوظ

كتب نجيب محفوظ حوالي ثلاثين فيلما[2]، منها ما كتب له القصة فقط سواء من تأليفه أو أعدها عن قصص لغيره، وبلغت ثلاثة عشر فيلما؛ ومنها ما كتب له السيناريو وبلغت خمسة عشر فيلما؛ ومنها ما كتب له القصة والسيناريو معا وهما فيلمان[3]. ولكن الملاحظ أنه لم يكتب السيناريو منفردا إلا في أربعة أفلام. كما أنه لم يكتب الحوار لأي من الأفلام.

في النماذج المختارة قامت الدراسة باستبعاد السيناريو الذي كتبه نجيب محفوظ _من حيث هو جنس حكائي يمكن أن يدرس دراسة سردية، كما يندرج في خطاب محفوظ السينمائي_ وذلك لاعتبارات عدة. أولها أنه ليس هناك سيناريو مكتوب منشور لتلك الأفلام التي كتبها نجيب محفوظ. ثانيها إذا ما افترضنا أن الفيلم ينطوي على السيناريو الذي كتبه فإن ذلك غير دقيق من الناحية المنهجية. ففي الغالب ما يخضع السيناريو لتغيرات عدة أثناء التصوير، ثم إن غالبية سيناريو أعماله قد كتبها بمشاركة الآخرين كما قلنا إلا أربعة

[1] انظر: سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، ص ٥٩٠.

[2] هناك فيلم "شباب امرأة" ١٩٥٦ (إخراج صلاح أبو سيف وقصة أمين يوسف غراب وسيناريو صلاح أبو سيف والسيد بدير) الذي تذكر الكثير من الكتب أن نجيب محفوظ شارك في كتابته، لكني لم أجد ذكرا لنجيب محفوظ في تتر الفيلم. انظر مثلا: كمال رمزي: **المصادر الروائية في الأفلام المصرية**، ص ١٠؛ هاشم النحاس: **صلاح أبو سيف**، ص ٨٦.

[3] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

أفلام، فلا نتبين هنا جهده من جهود غيره. حتى في الأفلام التي يصرح فيها نجيب محفوظ أنه لم يتدخل فيها المخرج ولا المنتج وهي فلما "ريا وسكينة" ١٩٥٣، و"فتوات الحسينية" ١٩٥٤[١]، فإنها قد خضعت لتغيير وحذف واضح. حيث نُشرت مشاهد عدة من ثلاث سيناريوهات لأفلام "ريا وسكينة" و"الفتوة" و"بداية ونهاية". وكان نصيب فيلم الأول منها خمسة عشر مشهدا. ويتضح من خلال هذا السيناريو المنشور أن هناك رؤية سينمائية عند نجيب محفوظ إلا أنها تغيرت أحيانا وحذفت في أحيان أخرى. من ذلك المشهد الثلاثون الذي يقسم إلى سبع لقطات فقام المخرج باختصارها في لقطة واحدة علوية (High_Angle Shot) ظهرت فيها "وردة" و"عسكري البوليس" و"ريا" و"سكينة"، مما أدى أيضا إلى حذف اللقطات التي من المفترض أن تظهر الترام. ولا أظن أن هذه اللقطة ستحدث التأثير المطلوب كما لو نفذ السيناريو كما هو.

كذلك التغيير في المشهد الذي يليه. جاء فيه: "المشهد ٣١، شارع ماركوس، ليل، خارجي ١٨٥، منزل ريا وسكينة والبخور يتصاعد من نوافذه. تتقدم ريا ومعها سكينة وتخبط على الباب بالسقاطة فيفتح الباب ويدخلن. سكينة تتطلع إلى الشارع قبل أن تقفل الباب"[٢]. ولكن حركة "سكينة" الأخيرة لم تظهر في الفيلم في ذات المشهد إنما ظهرت في الذي يليه، وأغلب الظن أنها لم تعط التأثير المطلوب، فالسيناريو يركز على وضع هذا الفعل آخر حركة في المشهد السابق، في حين جاء هذا الفعل ضائعا ضمن حركة الشخصيات، حيث يظهر في الكادر "ريا" و"وردة" و"حسب الله"، وفي خلفية المشهد ظهرت "سكينة" وهي

[١] انظر: مصطفى محمد موسى: **نجيب محفوظ ..نوبل**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص ٣٠٨.

[٢] سعد الدين توفيق: **فنان الشعب.. صلاح ابو سيف.** نقلا عن: موسوعة نجيب محفوظ والسينما، تحرير: مدكور ثابت، ص ٤٨٩/١.

تنظر من الباب، وهو فعل يحتاج من المتلقي يقظة حتى يلاحظه ولكنه جاء واضحا في المشهد السابق كما في السيناريو. أضف إلى ذلك بعض التغيرات والحذوفات في المشاهد المكتوبة في السيناريو[1].

الفيلمان المدروسان هما "أنا حرة" ١٩٥٩ و"بئر الحرمان"، وكلاهما مقتبسان عن قصتين لإحسان عبد القدوس[2]. أما الأول فكتب له نجيب محفوظ السيناريو وأما الثاني فقد أعد له القصة فقط. ويبرر هذا الاختيار محاولة معرفة الآلية التي اشتغل عليها أثناء تحويل النص الأدبي إلى نص سينمائي في أبعاده الدرامية.

أ. فيلم "أنا حرة"[3]: تجانس الشخصية وتكثيف الموضوع

تعرض القصة حياة فتاة "أمينة" التي تناضل من أجل الحصول على حريتها. ويقوم نجيب محفوظ بتمثل القصة في بعدها المضموني، مجريا تعديلات في بنية القصة ينتج عنها تجانس الشخصية المحورية، كما تؤدي إلى تكثيف المعطى الدلالي. فقام بحذف المشاهد المسترجعة (Flash Back) في القصة التي ترجع إلى ولادة أمينة، كما تحوي الكثير من التفاصيل التي قد يصعب على الفيلم تغطيتها من الناحية الزمنية المفروضة.

---

[1] المرجع السابق: ص ١/ ٤٩٠_٤٩١.

[2] انظر: إحسان عبد القدوس: **أنا حرة**، دار أخبار اليوم، القاهرة، دت،(صدرت الطبعة الأولى ١٩٥٤)؛ **بئر الحرمان**، دار القلم، بيروت، ١٩٧١ (صدرت الطبعة الأولى ١٩٦٢).

[3] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

إلا أن أهم ما قام به هو تطويره لبعض الشخصيات وحذف بعضها الآخر. فشخصية "عباس" (شكري سرحان) حاضرة في أحداث الفيلم منذ البداية، ثم تنقطع العلاقة عندما تلتحق أمينة بالجامعة ثم في العمل، ومن ثم تعود العلاقة بينه وبين "أمينة" (لبنى عبد العزيز). وعموما فإن الخط السردي بين أمينة وعباس يجعل منه الفيلم الخط الأساسي. وقد كان هذا الظهور للشخصية منذ البداية أكثر إقناعا منه في القصة، لأن التفاعل بينهما في لم يأتي إلا في آخر القصة لذا لم يكن مبررا ومنطقيا متسلسلا. كما قام بحذف خط أمينة_جلال ربما لتبدو الشخصية أكثر منطقية وتناسقا في حركتها.

أيضا يعمل نجيب محفوظ على توسيع بعض الأدوار لا سيما في شخصية "علي". ويبدو هذا في حالة التشابه بينها علي/الفيلم (حسن يوسف) وأمينة (لبنى عبد العزيز). فكلاهما يقعان تحت تقييدات سلطة الوالدين، مما جعلهما في حالة من الصراع لنيل حريتهما، فـ"حسن" يمنعه أبوه من العزف على الكمان لذا يحاول أخيرا الانتحار، وأما "أمينة" فقد حصلت على حريتها كما اعتقد. ولكن الخط السردي أمينة_المهندس أحمد، الذي جاء لخطبتها، فقد بدا كما هو في الفيلم، لأنه يُظهر وجهة نظرها حول الزواج، فرفضته بالرغم من إعجابها به لأنه رأت أنه سيقيد حريتها.

أما الشخصيات الأخرى كشخصية عمة أمينة وزوجها فقد ظهرا في الفيلم كما صورتهما القصة من حيث أنهما مصدر للسلطة. والمصدر الثانوي الذي قيد حريتها فهي الشركة التي كانت تعمل فيها. أما شخصية والد أمينة فقد بدت أكثر منطقية في الفيلم، فالقصة لا تعلل

السبب في تخليه عن ابنته وهي صغيرة، بينما يظهر في الفيلم أنه كثير السفر لذا وضع أمينة عند أخته لتربيتها.

لكن القيمة الأهم التي قدمها الفيلم ولم تقدمها القصة هي النهاية المرتبطة بالموضوع وهو الحرية. بالتتبع الدقيق لشخصية أمينة لا سيما في القصة يجد أنها كانت تعاني من الفراغ بعد كل عمل تفعله معتقدة أنها حققت فيه حريتها. وعندما تلتقي بعباس تتغير مفاهيمه عن الحرية، حيث يبدو مفهومه أوسع أفقا حين يربطه بالمجتمع. لذا تتخلى عن حريتها، بل تشعر بالحرية من خلاله. فالإضافة الموضوعية التي قدمها نجيب محفوظ في الحكاية الفيلمية هي تعميق الفكرة السابقة بإدخال السياسة على الموضوع، بحيث جاء انضمام أمينة إلى جانب عباس في نضاله السياسي معززا للموضوع. كما أن هذه الإضافة عززت النهاية التي حافظ عليها محفوظ كما هي ، أي بعدم زواجهما من زاويتين: الأولى أنه جعل ذلك مبررا لعباس ان لا يرتبط بالزواج من أمينة، لأنه يخاف عليها فهو مهدد بالاعتقال دائما والخطر الذي يحدث لزوجات المعتقلين. أما القصة فلا توضح سببا لرفضه الزواج: "إنها لا تفكر في الزواج لأن عباس لا يفكر فيه.. وهو لا يفكر في الزواج لأنه لا يؤمن به، ولأنه يخشى على حبهما منه"[١]. ومن جهة ثانية أدى الخط السياسي إلى دخولهما السجن. وهو ما يرتبط بالحرية المنشودة، فبالرغم من ذلك تقول بأنها حرة أكثر من أي وقت مضى وأنها عرفت أن الحرية ليست لهوا ومتعة.

---

[١] إحسان عبد القدوس: **أنا حرة**، ص ١٨٩.

ب. "فيلم بئر الحرمان"[1]: تغير وجهة النظر

يتم سرد الأحداث في قصة "بئر الحرمان" من منظور الطبيب، وهو السارد للأحداث بضمير المتكلم، والمشارك فيها. حيث تبدأ أحداث القصة بقول السارد من حيث هو طبيب نفسي يتعامل مع علاقات غير محسوسة وآلام غير ظاهرة، محاولا الكشف عن "ناهد" التي تعاني من مرض نفسي. تبدأ بقوله إنه سيسرد قصة حقيقية لمريضة عالجها، حين تاتي إليه المريضة دون موعد مسبق رغم إصرار معاونه على عدم وجود مواعيد قبل أسبوع. ثم تبدأ بسرد ما حصل معها بأنها تعاني من النسيان مثلا في أنها خرجت أم لم تخرج، ووجود فستان في غرفتها. ثم تخبره عن والدها الذي كان يحرص عليها في البيت والمدرسة والجامعة، وكان السائق "سليمان" يرافقها في كل مشاويرها. تلتقي في الجامعة بـ"هشام" الذي أحبته وأحبها، لكنها فقدت عذريتها منه وصار يؤملها بالزواج حتى سافر إلى أوروبا. تشكو لـ"سليمان" ما حصل معها فيرى مناسبة لتستسلم له. يأتي شاب لخطبتها فيجري "سليمان" لعا عملية جراحية لتعود عذراء وتتزوج وتتعهد أن لا ترجع إلى الماضي. لكن أباها يهديها سيارة و"سليمان" السائق، فتعيش مع سليمان كالسابق. يرجع هشام من السفر فيهددها بإفشاء سرها فترضخ لما يطلبه، فتصبح موزعة بين زوجها و"سليمان" و"هشام".

يثير الطبيب الشكوك حول ما قالته "ناهد"، ويصل إلى نتيجة هي أنها هي من أغرت هشام كما أغرت السائق ثم اتصلت بهشام بعد عودته، أي أنها تعاني من شذوذ جنسي. وتتحول الأحداث عندما تقتحم "ناهد" بشخصيتها الثانية وتحاول إغراء الطبيب، فيقرر أنها

---

[1] انظر: فيلموغرافيا في ملحق الدراسة.

تعاني من ازدواج في الشخصية إضافة إلى شذوذها الجنسي. يستدعي الطبيب "سليمان" السائق فيخبره بأنها هي من أغرته وأوقعت به. ثم يتصل بوالدها الذي يرفض أن يبوح له فيوقع به الطبيب ليعترف بانها ليست ابنته، فحينما تزوج من أمها يكتشف بانها حامل فيغضب ويتهد ألاّ يعاشرها. مما ولد عند "ناهد" عقدة النقص. التي تأتي أخيرا إلى عيادة الطبيب وتبدأف ي الحديث عن طفولتها لتشفى في النهاية.

في الفيلم يقدم نجيب محفوظ حكاية فيلمية تختلف من حيث المنظور الذي تقدم به عن الأحداث في القصة الأصيلة، وكذلك في الطريقة التي تقدم بها الشخصية الرئيسية فيها "ناهد" أو "ميرفت" (سعاد حسني). أما في القصة فيظهر السارد الطبيب شخصيةً رئيسية ودورا محوريا، فالأحداث تنجز من خلاله أثناء محاولته الكشف عن الجانب الآخر من شخصية "ناهد". والشخصيات الأخرى كالسائق ووالدها أيضا يتم الكشف عنها من خلال السارد، فيستحضرها إلى عيادته ليكشف عن المعلومات التي أغفلتها "ناهد" عمدا. حتى الفضاء القصصي هو فضاء السارد وهو عيادة الطبيب الذي تحضر إليه الشخصيات.

أما في الفيلم فبناء الحكاية مختلف إذ هناك سارد محايد لا علاقة له بالطبيب، فـ"المقابل السينمائي لصوت الراوية [السارد] في الأدب هو (عين) آلة التصوير وهذا الاختلاف مهم. في الرواية الفرق بين الراوي والقارئ واضح، فهو يشبه أن يقوم القارئ بالاستماع إلى صديق يروي له قصة. في الفيلم يقرن المشاهد نفسه بشخصية العدسة وهكذا

يتجه إلى الامتزاج بالراوي"[1]. ويبدو أن الشخصية المحورية هي "ناهد" التي يتم إظهارها بعلاقتها بكل من الطبيب و"رؤوف" (نور الشريف)، في حين "ميرفت"/الوجه الآخر لـ"ناهد" يتم إظهارها بعلاقتها بكل من "عبده طه" والرسام. كما أن ما قام به محفوظ هو أنه فصل بين الشخصيتين: "ناهد" و"ميرفت". فقدم مشاهد للأولى منها، ثم مشاهد أخرى للثانية، ثم جمع بينهما في مشهدين: الأول في بدايات الفيلم ليكشف للمتلقي أن الشخصيتين هي واحدة. والثاني في أواخر الفيلم عندما انكشفت حقيقة شخصية "ميرفت" عند الطبيب. وأما القصة فلا تظهر لنا إلا شخصية "ناهد" الحقيقية لا المزيفة الشاذة.

يقدم نجيب محفوظ حكاية مقتبسة من قصة "بئر الحرمان" بشكل جديد وبحالة إبداعية جديدة عملت على توليف العناصر التي تكونت منها القصة ومحافظا على موضوعها في الوقت نفسه، ومغيرا في بعضها الآخر، ولا نستغرب إذا ما أخذنا بالاعتبار ما قلناه سابقا من أن له وجهة نظر في الاقتباس الذي عده بعضهم تشويها للعمل الأدبي كما قال إحسان عبد القدوس عن أعماله التي تحولت إلى سينما. فمحفوظ يجيب رادا على سؤال: ألا تشوه السينما العمل الأدبي؟ يقول: "لا يوجد تشويه وليس ما يمنع أن تشوهه، لكن في الأصل ليس تشويها إنما السينما تأخذ من العمل الأدبي صورة مناسبة للسينما والجمهور"[2]. وهو يلح على هذه الفكرة في الكثير من حواراته. لذا نراه لا يهمل العناصر القوية من الناحية الدرامية التي احتوتها القصة والتي يمكن تحضر سينمائيا. من ذلك حدث اقتحام "ناهد" عياد الطبيب وهي في شخصيتها الثانية، فجعله نقطة لتحول مسار أحداث القصة ولتكشف "ناهد" عن نفسها

[1] لوي دي جانيتي: **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، ٦٩.

[2] إبراهيم عبد العزيز: "نجيب محفوظ والسينما"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ٢/ ٢٢٤.

وتصحو من غيبوبتها. ومن الأشياء التي يستثمرها الألوان التي وجدها الطبيب على جسد "ناهد" ليثير لديها التساؤل، وزجاجة العطر البارفان في القصة استبدلها محفوظ بالتمثال، وهو الإكسسوار الذي ربط بين الشخصيتين(ناهد وميرفت). وكذلك إكسسوار الفستان الأحمر نراه في الفيلم أيضا. كما يضيف للحكاية إكسسوار الصورة التي رسمها الرسام لـ"ميرفت".

يبدو أن الأحداث في الفيلم أكثر إقناعا لكونها من جهة تفصل بين وجها الشخصية المزدوجة ناهد/ميرفت منذ البداية، فناهد لا تدري عن ميرفت شيئا بينما ميرفت تكره ناهد. أما القصة فتقدمها بشخصية ناهد التي جاءت لتتعالج ثم ترفض البوح. ومن جهة ثانية السبب الذي أوصل ناهد للشذوذ والازدواج في الفيلم يبدو أكثر إقناعا من القصة. فقد هجر والدها زوجته بعدما اكتشف أنها كانت تخونه، وهذا ما سبب صدمة لـ"ناهد". ثم يضيف محفوظ إلى ذلك موت حبيبها "هشام" عند كانت في الجامعة.

الخاتمـــــــة

إن علاقة نجيب محفوظ بالسينما ليست كعلاقة أي كاتب آخر، فهو الأديب الذي ظل الأقرب منها من خلال اشتغاله الوظيفي والإبداعي. فقد وصل إلى رئاسة مجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما، ثم إنه كتب سيناريوهات للعديد من الأفلام، وكذلك فقد تحولت الكثير من أعماله الأدبية إلى أفلام سينمائية. يضاف إلى ذلك _وهو الأهم في هذه الدراسة_ حضور السينما ببعض عناصرها وأدواتها في خطابه الأدبي. وقد أمكن استخلاص النتائج الآتية:

- يبدو أن معرفة نجيب محفوظ بالسيناريو وممارسته له حوالي خمس عشرة سنة (منذ عام ١٩٤٦ إلى ١٩٥٩) هي العامل الأهم في مقاربته الخطاب السينمائي في أعماله الأدبية.

- قارب الكاتب شكل السيناريو في بعض رواياته لاسيما في الفترة ما بين صدور "اللص والكلاب" عام ١٩٦١ حتى رواية "الحب تحت المطر" ١٩٧٣. ومن الملاحظ أن هذه الفترة قد أعقبت فترة "اليأس الأدبي" كما يسميها محفوظ، وهي الفترة التي انقطع فيها عن الكتابة الأدبية ومتفرغا لكتابة السيناريوهات. فحمل السيناريو وحضر في تلك الروايات.

- كان استثمار محفوظ لتقنية المشهد السينمائي على حد سواء في الروايات والقصص، ثم إن حضوره فيها كان مختلفا كما نجد مثلا في قصة "صورة" أو

"الجامع في الدرب". حتى إن حضور المشهد السينمائي موضوعا في القصص كان واضحا كما نرى مثلا في "تحت المظلة".

- قدم محفوظ الإكسسوار في السرد كما حددت وظيفته في السرد السينمائي، فظهر دور في وصف الشخصية وأدائها، لكنه وحهه وجهة أخرى حيث استمرت في السرد. ليشكل مادة أساسية في الحكاية لا يستغنى عنه.

- استثمر نجيب محفوظ العناصر البصرية والسمعية في الروايات والقصص. فظهر الوصف البصري، والتعبير بالأداء والحركة عند الشخصيات. وفي هذا الجزء يبدو أن تقنيات الكتابة الروائية عند محفوظ كان تتراوح بين اعتماد أسلوب الحكي الذي يظهر سيطرة الراوي على مادته وموضوعه، وبين اعتماد أسلوب العرض الذي يبعد الراوي عن المباشرة في تقديم مادته. فبعد أن قدم محفوظ رواياته الأولى المعتمدة على الأسلوب الأول، جاء ليقترب من السينما في "اللص والكلاب" و"الطريق" مثلا. لكنه عاد في رواية مثل "قلب الليل" إلى الراوي. وكذا في "عصر الحب". أما التعبير السمعي فقد استثمره الكاتب بوضوح، ولعل رواية "ميرامار" مثال واضح على هذا الحضور.

- في تحليل الأفلام السينمائية نجد أن هناك تغيرات قد أصابت الحكاية كما هي في الرواية. ويبدو أن هذا التغيير منطقي في الكثير من الأحيان لأن السينما تخضع لاعتبارات عدة. منها أنها صناعة تسعى لكسب الجمهور والمال، ومنها ما يتعلق بأمور الرقابة التي تتغاير عن رقابة الأدب، لأن الأولى ستتصل

لشريحة أوسع من المتلقين. ومنها أيضا اعتبارات ملائمة الحكاية للسرد السينمائي الذي يختلف عن السرد الروائي. فالصراع مثلاً يجب أن يكون واضحاً في السينما، كما تلتفت السينما إلى الأفكار التي يمكن التعبير عنها على شكل صورة. ومن الملاحظ في تحليل الأفلام أن نجيب محفوظ في معالجته السينمائية لقصتي إحسان عبد القدوس وهما "أنا حرة" و"بئر الحرمان"، كان على قدر من الفهم العام لأبعاد القصتين حين قدمهما بإضافات هامة.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر•

نجيب محفوظ: **الأعمال الكاملة**، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، (عشرة مجلدات).

ثانيا: المراجع

إبرير، بشير: **دراسات في تحليل الخطاب غير الأدبي**، عالم الكتب الحديث، إربد_الأردن، ط١، ٢٠١٠.

أبو سالم، إيناس: **نقد النقد: دراسات تطبيقية في نجيب محفوظ**، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ٢٠١٢.

أبو غنيمة، حسان: **السينما: ظواهر ودلالات**، د.ن، د.ت عمان.

آرمز، روي: **لغة الصورة في السينما المعاصرة**، ترجمة: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٩٢.

الأسود، فاضل: **السرد السينمائي: خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

أفاية، محمد نور الدين: **الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل**، منشورات عكاظ، الرباط، ١٩٨٨.

• تعد الأفلام التي كتبها نجيب محفوظ والأفلام المقتبسة عن أعماله الأدبية جزءا من مصادر الدراسة وسيتم توضيحها في "فيلموغرافيا" لاحقا.

إلياس، ماري و حسن، حنان قصاب: **المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٧،

أمون، جاك و ماري، ميشيل: **تحليل الأفلام**، ترجمة: أنطون حمصي، منشورات وزارة الثقافة_المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٩.

أيزابرجر، أرثر: **النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

بالاش، بيلا (Bela Balash): "عن السيناريو والمسرحية والرواية"، في: **فنون السينما**، ترجمة: عبد القادر التلمساني، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١.

بعلي، حفناوي رشيد: "الأدب وبلاغة الصورة والمشهد"، في: **تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر**، ٢٠٠٨، تحرير: نبيل حداد، عالم الكتب الحديث، إربد _ الأردن.

بوجز، جوزيف: **فن الفرجة على الأفلام**، تر: وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

بيومي، مصطفى: **السينما في عالم نجيب محفوظ**، مكتبة الاسكندرية، ٢٠٠٢.

تشاين، الكسندر وتاكوفسكي، اندريه: **سيناريو فيلم المرآة**، (إخراج: اندريه تاركوفسكي)، ترجمة: يونس كامل ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٣.

التلاوي، محمد نجيب: **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

توروك، جان بول: **السيناريو: فن كتابة السيناريو**، تر: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.

توفيق، سعد الدين: **فنان الشعب.. صلاح ابو سيف**، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

ثابت، مدكور: **صناعة التشويق: في حرفية الكتابة للسينما**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.

ثابت، مدكور: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما١٩٤٧_٢٠٠٠**، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦(جزءان).

جانيتي، لوي دي: **فهم السينما**، ترجمة جعفر علي، منشورات عيون، مراكش، ١٩٩٣.

جبريل، محمد: "حديث عن السينما مع نجيب محفوظ"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

جريدة الأخبار،: "نجيب محفوظ.. الشاشة لم تفسد رواياتي"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

جورنو، ماري_تيريز: **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة: فائز بشور، وزارة الثقافة_المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٧.

حافظ، نبيلة: "معالي زايد تخرج من الزقاق وتنتزع من نجيب محفوظ اعترافات مثيرة"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

الحافظ، ياسين طه (محرر): **فن كتابة السيناريو**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، (دراسات لعدة باحثين)

حداد، نبيل: "مجاوزة التابوهات والانجاز المشهدي: قراءة في تجربة ليلى الأطرش"، في: **كاميليا الرواية الأدبية وقراءات أخرى**، عالم الكتب الحديث، إربد_الاردن، ٢٠١٠.

حداد، نبيل: **الكتابة بأوجاع الحاضر: دراسة نصية في الرواية الأردنية**، منشورات أمانة عمان، ٢٠٠٣.

حداد، نبيل: **بهجة السرد**، عالم الكتب الحديث، إربد_الأردن، ٢٠١٠.

حماد، عبد التواب: **السينما في أدب نجيب محفوظ**، سلسلة آفاق السينما_الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣.

حمادة، إبراهيم: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار الشعب، القاهرة، دت.

الخراط، إدوار: **الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة القصيرة**، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

خليل، عبد النور: "نجيب محفوظ لن يعتزل منصبه"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

خوخة، أشرف فهمي: **الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠١٠.

دالي، كين: **الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي**، ترجمة: عصام الدين المصري، الدار العربية للموسوعات، بغداد، ط١ ١٩٨٧.

دواره، فؤاد: **نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

راغب، نبيل: **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٥.

رمزي، كمال: **المصادر الروائية في الأفلام المصرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.

روم، ميخائيل: **أحاديث حول الإخراج السينمائي**، ترجمة: عدنان مدانات، الفارابي، بيروت، ١٩٨١.

الرويلي، ميجان والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_المغرب، ط٣، ٢٠٠٢.

ريكاردو، جان (Jean Ricardo): **قضايا الرواية الحديثة،** ترجمة: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.

زافاتيني، تشيزاري: **الشغب،** (إخراج: فيتوريو دي سيكا)، ترجمة: ايليا قجميني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠١.

الزاهير، عبد الرزاق: **السرد الفيلمي: قراءة سيميائية،** دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٤.

زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية،** مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠٢.

سالم، حلمي: "نجيب محفوظ هل كسب رواياته في السينما أم خسرها"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠،** تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

السعافين، إبراهيم: **نظرية الأدب ومغامرة التجريب،** دار الشرق العربية، القدس، ج١ ط١، ١٩٩٣.

سليمان، فوزي: "التفرغ هو الحل الوحيد لمشاكلنا الثقافية والأدبية"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠،** تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

سوين، دوايت: **كتابة السيناريو للسينما،** ترجمة: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع،، القاهرة، ٢٠١٠.

سيف، وليد: **عالم نجيب محفوظ السينمائي: من الرواية إلى الفيلم،** سلسلة آفاق السينما_الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١.

شاكر، محمد عزيز: **علم الهرمونية،** دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٣.

شرف الدين، درية: السياسة والسينما في مصر (١٩٦١_١٩٨١)، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.

شوشة، محمد السيد: **النص الكامل لسيناريو فيلم العزيمة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

صالح، أمين: (ترجمة وإعداد): **الوجه والظل في التمثيل السينمائي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

صالح، سعد: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩_٢٠١٠.

صالح، عالية: "اللص والكلاب والتقنيات السينمائية". في: **تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر**، ٢٠٠٨، تحرير: نبيل حداد، المجلد الأول.

صلاح، ناهد: **الفتوة في السينما المصرية**، سلسلة كتاب اليوم، د.ت، القاهرة.

عبد الحميد، شاكر: **الفنون البصرية وعبقرية الإدراك**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.

عبد الحميد، شاكر: **عصر الصورة: السلبيات والايجابيات**، سلسلة عالم المعرفة ٣١١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٥.

عبد العزيز، إبراهيم: "نجيب محفوظ والسينما"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

عبد القدوس، إحسان: **أنا حرة**، دار أخبار اليوم، القاهرة، دت،(صدرت الطبعة الأولى ١٩٥٤).

عبد القدوس، إحسان: **بئر الحرمان**، دار القلم، بيروت، ١٩٧١ (صدرت الطبعة الأولى ١٩٦٢).

عبدالله، عز الدين وآخرون: **معجم الموسيقا**، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠.

عثمان، آمال: "السينما تكرم نجيب محفوظ في عيد ميلاده ال٨٥"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

عزام، محمد: **التحليل الألسني للأدب**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤.

عزمي، يحيى: **السرد في السينما: دراسات مختارة**، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠١.

علقم، صبحة: **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية نموذجا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.

العناني، سلوى: **نجيب محفوظ: أمير الرواية العربية**، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

عيسى، محمد أحمد: "مع نجيب محفوظ"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

غريب، عبد الكريم (محرر): **التواصل: نظريات ومقاربات**، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧.

الغيطاني، جمال (إعداد): **نجيب محفوظ يتذكر**، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠.

فال، يوجين: **فن كتابة السيناريو**، ترجمة: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.

فتحي، إبراهيم: **العالم الروائي عند نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

فرج، فتحي: "سينما نجيب محفوظ والأدباء الشبان"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

فرج، نبيل: **نجيب محفوظ: حياته وأدبه**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

فرغلي، سمير: "نجيب محفوظ يقول: فيلم الزقاق ليس قصتي"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

فريد، أماني: "كتابنا ماذا فعلت السينما في قصصهم"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

فريد، أماني: "نجيب محفوظ وحديث عن الراوي. في القصة والسينما والتلفزيون"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

فريد، سمير: **مدخل إلى تاريخ السينما العربية**، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، ٢٠٠١.

فريد، سمير: **نجيب محفوظ والسينما**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠.

فضل، صلاح: **أساليب السرد في الرواية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢.

فولتون، البرت: **السينما آلة وفن**، ترجمة: صلاح عز الدين، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٢،

الفيشاوي، عبد الفتاح: "أنا والسينما" في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

فيلد، سِد: **السيناريو**، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.

قاسم، سيزا: **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

قاسم، محمود: **موسوعة الأفلام الروائية في مصر والعالم العربي ١٩٢٧_٢٠٠٦**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦. (جزءان)

قاسم، محمود: **نجيب محفوظ بين الفيلم والرواية**، سلسلة آفاق السينما_الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١١.

كوتبرود، كورت هانو: "حول صيغة كتابة السيناريو"، في: **فن كتابة السيناريو**، تحرير: ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

مارتن، مارسيل: **اللغة السينمائية**، ترجمة: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠.

ماركيز، غابرييل غارسيا: نزوة القص المباركة، ترجمة: صالح علماني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩.

مانغونو، دومينيك: **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨.

مايّو، بيير: **الكتابة السينمائية**، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.

مجلة اليوم السابع: "نجيب محفوظ عن السينما والسينمائيين"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

مجيدي، مجيد (سيناريو وإخراج): **فيلم لون الفردوس**، ترجمة: فاضل بهزاديان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٣.

محفوظ، نجيب: "سينما تلتزم بالإنسان"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

محفوظ، نجيب: "هل قضت السينما على المسرح"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

مرسي، أحمد كامل ووهبة، مجدي: **معجم الفن السينمائي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.

موسى، مصطفى محمد: **نجيب محفوظ ..نوبل**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

الناديي، عادل: **الفنون الدرامية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.

نجار، وليد: **قضايا السرد عند نجيب محفوظ**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

النحاس، هاشم: **دراسات سينمائية: حول الإبداع الفيلمي خاصة**، منشورت وزارةالإعلام، بغداد، ١٩٧٧.

النحاس، هاشم: **صلاح أبو سيف**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

النحاس، هاشم: **نجيب محفوظ على الشاشة: المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ،١٩٧٥.

النحاس، هاشم: **نجيب محفوظ في السينما المصرية: ما قبل نوبل وبعدها**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

النحاس، هاشم: **يوميات فيلم القاهرة ٣٠**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩.

نصر الله، إبراهيم: **هزائم المنتصرين: السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

النقاش، رجاء: **في حب نجيب محفوظ**، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

النقاش، رجاء: **نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.

هاشم، حازم: "نجيب محفوظ والمرايا مع شلة بترو"، في: **موسوعة نجيب محفوظ والسينما ١٩٤٧_٢٠٠٠**، تحرير: مدكور ثابت، أكادمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.

هيرمان، لويس: **الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون**، ترجمة: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٣.

هيوبادكي، و: "سيناريو الفيلم الوثائقي"، في: **فن كتابة السيناريو**، تحرير: ياسين طه حافظ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

يوسف، عقيل مهدي: **جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

رابعا: الرسائل الجامعية

هدايا، سماح: **الرواية العربية والسينما: دراسة تحليلية نقدية مقارنة**، رسالة دكتوراة، جامعة القديس يوسف، بيروت، ٢٠٠٥.

ثالثا: المجلات والدوريات

إسويرتي، محمد: "ميرامار أو السرد والحوار"، **فصول**، مجلد٨، عدد١، ١٩٨٩.

حداد، نبيل: **ثنائية الخوف والشجاعة ليوسف الشاروني: مغامرة مبكرة في الشكل القصصي: قراءة سينمائية**، المتلقي الأول للقصة القصيرة، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، ١-٤-١١-٢٠٠٩.

دراج، مروان: "السينما الأداة الأكثر إفصاحا" (حوار مع المخرج محمد ملص)، **ألف**، عدد ٥٢.

دوارة، فؤاد: "السينما والأدب"، **عالم الفكر**، مجلد ٧، عدد٢، ١٩٧٦.

قاسم، سيزا: الميرامار و(النكتة): خواطر، **فصول**، مجلد١١ عدد٤، ١٩٩٣.

مبارك، سلمى: الصوت والصمت في السينما والأدب، **مجلة فصول**، ٢٠٠٣، عدد ٦١.

البلاغة المقارنة، عدد١٥، ١٩٩٥.

مبارك، سلمى: "نجيب محفوظ كاتبا سينمائيا"، **فصول**، عدد ٦٩، ٢٠٠٦.

رابعا: مواقع الإنترنت

اشويكة، محمد: **السينما والسوسيولوجيا: أية علاقة ممكنة؟**، موقع انترنت: http://cineworkinst.eu ، ٢٠١٢/٣/٢.

رمضان، بلال: "**محفوظ عبد الرحمن رئيسا لسلسلة سيناريو بهيئة الكتاب**"، مقال على الانترنت: http://www.youm7.com/News.asp?NewsID=782875 ، ٢٠١٢/١٠/١٥.

سيف، وليد: **نجيب محفوظ وفن السيناريو**، موقع انترنت: http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=56&nwsId=544 ، ٢٠١٣/٢/٧.

الضبع، مصطفى: "**الأشياء وتشكلاتها في الرواية العربية**"، موقع انترنت: www.arabicstory.net ، ٢٠١٣/٣/٢٠.

العايد، عبد المجيد: "**التصوير البصري في الرواية**"، موقع انترنت: http://www.aklaam.net/newaqlam/ ، ٢٠١٢/١٠/٥.

عبيدو، محمد: "**نجيب محفوظ والسينما**"، موقع انترنت: http://www.alwatan.com/graphics/2006/09sep/19.9/dailyhtml/culture.html ، ٢٠١٢/٩/٧.

علوان، طاهر: "**السيناريو من الشكل الأدبي الى النوع السينمائي**"، موقع انترنت: http://wscenario.wordpress.com/screens ، ٢٠١٢/٨/٥.

محمد، فتحي حسان: "**السيناريو كيف تكتبه ١**"، موقع انترنت: http://kenanaonline.com/users/aldramainquran/posts/209325، ٢٠١٢/٦/٧.

موسوعة "**مقاتل من الصحراء**" موقع انترنت، www.almogatel.com

الميلودراما بين السينما والأدب، موقع انترنت: http://www.mexat.com/vb/showthread.php?t=322330، ٢٠١٢/٧/٢٢.

الوافي، عز الدين: "**التحليل الفيلمي ومهام الناقد السينمائي**، مقال على الإنترنت:-cinemaal
.rasd.com

١. أفلام كتبها نجيب محفوظ

	الفيلم	المخرج	قصة	سيناريو	حوار	عرض	ملاحظات
١	**المنتقم**	صلاح أبو سيف		نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف	السيد بدير، محمد عفيفي	١٩٤٧	
٢	**مغامرات عنتر وعبلة**	صلاح أبو سيف	عبد العزيز سلام	نجيب محفوظ، فؤاد نويرة، صلاح أبو سيف	بيرم التونسي	١٩٤٨	
٣	**لك يوم يا ظالم**	صلاح أبو سيف		نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف	نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف	١٩٥١	عن قصة "تيريز راكان" للكاتب الفرنسي إميل زولا•
٤	**ريا وسكينة**	صلاح أبو سيف		نجيب محفوظ، صلاح ابو سيف	السيد بدير	١٩٥٣	عن تحقيق صحفي: للطفي عثمان
٥	**الوحش**	صلاح أبو سيف		نجيب محفوظ، صلاح ابو سيف	السيد بدير	١٩٥٤	
٦	**جعلوني مجرما**	عاطف سالم	رمسيس نجيب، فريد شوقي	نجيب محفوظ، السيد بدير، عاطف سالم	السيد بدير	١٩٥٤	
٧	**فتوات الحسينية**	نيازي مصطفى	نجيب محفوظ ونيازي مصطفى	نجيب محفوظ ونيازي مصطفى	السيد بدير	١٩٥٤	

• انظر: هاشم النحاس: **صلاح أبو سيف**، ص ٦٧.

٨	**درب المهابيل**	توفيق صالح	نجيب محفوظ	نجيب محفوظ وتوفيق صالح	عبد الحميد جودة السحار	١٩٥٥	
٩	**شباب امرأة**	صلاح أبو سيف	أمين يوسف غراب	أمين يوسف غراب، صلاح أبو سيف	السيد بدير	١٩٥٦	لم أجد ذكرا لنجيب محفوظ لكن مخرج الفيلم والعديد من الباحثين يقولون بمشاركته فيه•
١٠	**النمرود**	عاطف سالم	فريد شوقي، نجيب محفوظ	محمود صبح، السيد بدير	السيد بدير	١٩٥٦	
١١	**الفتوة**	صلاح أبو سيف	محمود صبحي، فريد شوقي	محمود صبحي، السيد بدير، نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف	السيد بدير	١٩٥٧	
١٢	**الطريق المسدود**	صلاح أبو سيف	إحسان عبد القدوس	نجيب محفوظ	السيد بدير	١٩٥٨	مقتبس عن قصة "الطريق المسدود" لإحسان عبد القدوس
١٣	**ساحر النساء**	فطين عبد الوهاب	نجيب محفوظ	عباس كامل، محمود صبحي، كامل التلمساني	عباس كامل، محمود صبحي، كامل التلمساني	١٩٥٨	
١٤	**الهاربة**	حسن رمزي		نجيب محفوظ، حسن رمزي	السيد زيادة	١٩٥٨	
١٥	**مجرم في إجازة**	صلاح أبو سيف	كامل التلمساني	علي الزرقاني، جوزيف لوزي، نجيب محفوظ	علي الزرقاني، جوزيف لوزي، نجيب محفوظ	١٩٥٨	مقتبس عن فيلم "النمر النائم" الإنجليزي •

• انظر مثلا: هاشم النحاس: **صلاح أبو سيف**، ص ٨٦؛ حسن رمزي: **المصادرالروائية في الأفلام المصرية**، ص ١٠. بينما لا يذكر محمود قاسم في موسوعته نجيب محفوظ مؤلفا أو مشاركا في الفيلم. انظر: محمود قاسم: **موسوعة الأفلام الروائية في مصر والعالم العربي ١٩٢٧_٢٠٠٦**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

• للمزيد انظر: موسوعة نجيب محفوظ والسينما، تحرير: مدكور ثابت، ١/ ٤٤١.

١٦	**أنا حرة**	صلاح أبو سيف	إحسان عبد القدوس	نجيب محفوظ	السيد بدير	١٩٥٩	مقتبس عن قصة "أنا حرة" لإحسان عبد القدوس
١٧	**إحنا التلامذة**	عاطف سالم	كامل يوسف، توفيق صالح	نجيب محفوظ	محمد أبو سيف	١٩٥٩	مقتبس عن فيلم فرنسي للمخرج: "أندريه كايات•"
١٨	**الله أكبر**	حسام الدين مصطفى	فؤاد الطوخي	نجيب محفوظ	فؤاد الطوخي	١٩٥٩	فيلم تاريخي
١٩	**بين السماء والأرض**	صلاح أبو سيف	نجيب محفوظ	السيد بدير ، صلاح أبو سيف	السيد بدير	١٩٥٩	
٢٠	**جميلة**	يوسف شاهين	يوسف السباعي	نجيب محفوظ، عبد الرحمن الشرقاوي، علي الزرقاني، وجيه نجيب	نجيب محفوظ، عبد الرحمن الشرقاوي، علي الزرقاني، وجيه نجيب	١٩٥٩	مقتبس عن قصة ليوسف السباعي
٢١	**الناصر صلاح الدين**	يوسف شاهين	يوسف السباعي	عبد الرحمن الشرقاوي، يوسف شاهين	عبد الرحمن الشرقاوي، يوسف السباعي	١٩٦٣	علاج القصة: نجيب محفوظ، عز الدين ذو الفقار، محمد عبد الجواد
٢٢	**ثمن الحرية**	نور الدمرداش	عمانويل روبليس	طلبة رضوان	لطفي الخولي	١٩٦٧	مقتبس عن مسرحية للكاتب: عمانويل روبليس أعدها للسينما: نجيب محفوظ

• للمزيد انظر: موسوعة نجيب محفوظ والسينما، تحرير: مدكور ثابت، ١/ ١٥٤، ١٥٥.

٢٣	**بئر الحرمان**	كمال الشيخ	إحسان عبد القدوس	يوسف	يوسف فرنسيس	١٩٦٩	مقتبس عن قصة "بئر الحرمان" لإحسان عبد القدوس أعدها للسينما: نجيب محفوظ
٢٤	**شيء من العذاب**	صلاح أبو سيف	أحمد رجب	صلاح أبو سيف، أحمد رجب	أحمد رجب	١٩٦٩	أعدها للسينما: نجيب محفوظ
٢٥	**الإختيار**	يوسف شاهين	نجيب محفوظ، يوسف شاهين	يوسف شاهين	يوسف شاهين	١٩٧٠	
٢٦	**دلال المصرية**	حسن الإمام		محمد مصطفى سامي، حسن الإمام	محمد مصطفى سامي، حسن الإمام	١٩٧٠	مقتبس عن قصة "البعث" لتولستوي• قصة من إعداد: نجيب محفوظ
٢٧	**إمبراطورية ميم**	حسين كمال	إحسان عبد القدوس	محمد مصطفى سامي، كوثر هيكل		١٩٧٢	مقتبس عن قصة "إمبراطورية ميم" لإحسان عبد القدوس أعدها للسينما: نجيب محفوظ
٢٨	**ذات الوجهين**	حسام الدين مصطفى	نجيب محفوظ	فيصل ندا	فيصل ندا	١٩٧٣	
٢٩	**المذنبون**	سعيد مرزوق	نجيب محفوظ	ممدوح الليثي	ممدوح الليثي	١٩٧٦	
٣٠	**المجرم**	صلاح أبو سيف	إميل زولا	نجيب محفوظ، صلاح أبو سيف	السيد بدير	١٩٧٨	هذا الفيلم إعادة إنتاج لفيلم "لك

• للمزيد أنظر: موسوعة نجيب محفوظ والسينما، تحرير: مدكور ثابت، ص١/ ٥٨٥.

							يوم يا ظالم" (١٩٥١)
٣١	**توحيدة**	حسام الدين مصطفى		صبري عزت	صبري عزت	١٩٧٦	مقتبس عن مسرحية للكاتب الفرنسي مارسيل مانيويل• أعدها للسينما: نجيب محفوظ

٢. أفلام مقتبسة عن أعمال نجيب محفوظ الأدبية

• للمزيد انظر مثلا: رضا الطيار: **الرواية العربية في السينما**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٣، ص ١٢٤؛ **موسوعة نجيب محفوظ والسينما**، تحرير: مدكور ثابت، ص ٧٨٩/١.

	الفيلم	المخرج	سيناريو	حوار	العرض	الرواية/ القصة المقتبس عنها
١	**بداية ونهاية**	صلاح أبو سيف	صلاح عز الدين	كامل عبد السلام، أحمد شكري	١٩٦٠	بداية ونهاية/ رواية
٢	**اللص والكلاب**	كمال الشيخ	صبري عزت	علي الزرقاني	١٩٦٢	اللص والكلاب/ رواية
٣	**زقاق المدق**	حسن الإمام	سعد الدين وهبة	سعد الدين وهبة	١٩٦٣	زقاق المدق/ رواية
٤	**الطريق**	حسام الدين مصطفى	حسن حلمي المهندس	حسن حلمي المهندس	١٩٦٤	الطريق/ رواية
٥	**بين القصرين**	حسن الإمام	يوسف جوهر	يوسف جوهر	١٩٦٤	بين القصرين/ رواية
٦	**المعطف**	حسن كمال	رمضان خليفة	رمضان خليفة	١٩٦٤	بدلة الأسير/ قصة من مجموعة همس الجنون
٧	**القاهرة ٣٠**	صلاح أبو سيف	وفية خيري، علي الزرقاني، صلاح أبو سيف	لطفي الخولي	١٩٦٦	القاهرة الجديدة/ رواية
٨	**خان الخليلي**	عاطف سالم	مصطفى سامي	مصطفى سامي	١٩٦٦	خان الخليلي/ رواية
٩	**السمان والخريف**	حسام الدين مصطفى	أحمد عباس صالح	أحمد عباس صالح	١٩٦٧	السمان والخريف/ رواية

١٠	**قصر الشوق**	حسن الإمام	مصطفى سامي	مصطفى سامي	١٩٦٧	قصر الشوق/ رواية
١١	**ثلاث قصص**	إبراهيم الصحن	عبد الرحمن الشرقاوي		١٩٦٨	دنيا الله/ قصة من مجموعة دنيا الله
١٢	**ميرامار**	كمال الشيخ	ممدوح الليثي	ممدوح الليثي	١٩٦٨	ميرامار/ رواية
١٣	**السراب**	أنور الشناوي	علي الزرقاني	علي الزرقاني	١٩٧٠	السراب/ رواية
١٤	**ثرثرة فوق النيل**	حسين كمال	ممدوح الليثي	ممدوح الليثي	١٩٧١	ثرثرة فوق النيل/ رواية
١٥	**صور ممنوعة**	مدكور ثابت	رأفت الميهي	رأفت الميهي	١٩٧٢	صورة/ قصة من مجموعة خمارة القط الأسود
١٦	**السكرية**	حسن الإمام	ممدوح الليثي	ممدوح الليثي	١٩٧٣	السكرية/ رواية
١٧	**الشحات**	حسام الدين مصطفى	أحمد عباس صالح	أحمد عباس صالح	١٩٧٣	الشحاذ/ رواية
١٨	**أميرة حبي أنا**	حسن الإمام	صلاح جاهين، ممدوح الليثي	صلاح جاهين، ممدوح الليثي	١٩٧٤	المرايا/ رواية
١٩	**الحب تحت المطر**	حسين كمال	ممدوح الليثي	ممدوح الليثي	١٩٧٥	الحب تحت المطر/ رواية

٢٠	**الكرنك**	علي بدرخان	ممدوح الليثي	ممدوح الليثي	١٩٧٥	الكرنك/ رواية
٢١	**تحقيق**	ناجي أنجلو	عاطف بشاي	عاطف بشاي		تحقيق/ قصة من مجموعة الجريمة
٢٢	**الشريدة**	أشرف فهمي	أحمد صالح	أحمد صالح	١٩٨٠	الشريدة/ قصة من مجموعة همس الجنون
٢٣	**فتوات بولاق**	يحيى العلمي	وحيد حامد	وحيد حامد	١٩٨٠	حكايات حارتنا/ رواية
٢٤	**الشيطان يعظ**	أشرف فهمي	أحمد صالح	أحمد صالح	١٩٨١	الرجل الثاني/ قصة من مجموعة الشيطان يعظ
٢٥	**أهل القمة**	علي بدر خان	مصطفى محرم، علي بدرخان	مصطفى محرم، علي بدرخان	١٩٨١	أهل القمة/ قصة من مجموعة الحب فوق هضبة الهرم
٢٦	**الحل اسمه نظيرة**	سعيد عبدالله	سعيد عبدالله	سعيد عبدالله	١٩٨٢	
٢٧	**وكالة البلح**	حسام الدين مصطفى	مصطفى محرم	شريف المنباوي	١٩٨٢	الحرافيش/ رواية
٢٨	**الخادمة**	أشرف فهمي	مصطفى محرم	مصطفى محرم	١٩٨٤	زيارة/ قصة من مجموعة خمارة القط الأسود
٢٩	**أيوب**	هاني لاشين	محسن زايد	محسن زايد	١٩٨٤	أيوب/ قصة من مجموعة الشيطان يعظ

٣٠	**المطارد**	سمير سيف	أحمد صالح، سمير سيف	أحمد صالح، سمير سيف	١٩٨٥	الحرافيش/ رواية
٣١	**دنيا الله**	حسن الإمام	عصام الجنبلاطي	عصام الجنبلاطي	١٩٨٥	دنيا الله/ قصة من مجموعة دنيا الله
٣٢	**شهد الملكة**	حسام الدين مصطفى	أحمد صالح	أحمد صالح	١٩٨٥	الحرافيش/ رواية
٣٣	**التوت والنبوت**	نيازي مصطفى	عصام الجنبلاطي	عصام الجنبلاطي	١٩٨٦	الحرافيش/ رواية
٣٤	**الحب فوق هضبة الهرم**	عاطف الطيب	مصطفى محرم	مصطفى محرم	١٩٨٦	الحب فوق هضبة الهرم/قصة من مجموعة الحب فوق هضبة الهرم
٣٥	**عصر الحب**	حسن الإمام	عصام الجنبلاطي	عصام الجنبلاطي	١٩٨٦	عصر الحب/ رواية
٣٦	**الحرافيش**	حسام الدين مصطفى	أحمد صالح	أحمد صالح	١٩٨٦	الحرافيش/ رواية
٣٧	**الجوع**	علي بدر خان	مصطفى محرم	مصطفى محرم	١٩٨٦	الحرافيش/ رواية
٣٨	**وصمة عار**	أشرف فهمي	مصطفى محرم	مصطفى محرم	١٩٨٦	الطريق/ رواية
٣٩	**أصدقاء الشيطان**	أحمد ياسين	إبراهيم الموجي	إبراهيم الموجي	١٩٨٨	الحرافيش/ رواية

٤٠	**قلب الليل**	عاطف الطيب	محسن زايد	محسن زايد	١٩٨٩	قلب الليل/ رواية ١٩٧٥
٤١	**ليل وخونة**	أشرف فهمي	أحمد صالح	أحمد صالح	١٩٩٠	اللص والكلاب/ رواية ١٩٦١
٤٢	**نور العيون**	حسين كمال	وحيد حامد	وحيد حامد	١٩٩١	"كلمة غير مفهومة"/ قصة من مجموعة خمارة القط الأسود ١٩٦٩
٤٣	**سمارة الأمير**	أحمد يحيى	مصطفى محرم	مصطفى محرم	١٩٩٢	"سمارة الأمير"/الحب فوق هضبة الهرم ١٩٧٩

Abstract

Alomari, Mansour Waheeb: The cinematic discourse of Najib Mahfouz, Doctorate Thesis in Yarmouk University (2013) supervised by Prof. Nabeel Haddad.

The association between novels and cinema is so close and historical, that they have so much in common.

Cinema since its early start took benefit of novels, forming what is known as Novelist Cinema, beside that cinema contributed with many technical factors to novels.

In this thesis, efforts are made to clarify the cinematic discourse, of one of the most important Arab novelists, who is Najib Mahfouz.

Mahfouz was directly associated with cinema, occupying many posts, the most notable of them being the Chairman of the Public Institution of Cinema of Egypt, and writing many film scenarios, then converting most of his novels and some of his stories into movies .

Mahfouz's direct association with cinema left a clear cinematic effect on his literature works, which made some of his novels asymptote to scenario form, he put into use some of the components of the cinematic scenery, like lighting , close up and long shots, inspired by the energy derived from it to weave some of his literature works, added to that his use of another important factor of cinema which is accessories.

Mahfouz used optical and audio dimensions in his novels and stories, which are the basis of cinema.

This study is conducting a comparison between novels and stories on one hand and the films based on them on the other hand, then conducting another comparison between novels written by other authors converted to movies by Mahfouz.